БРЕХТ







Лев Копелев

ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ


SHOUT
SHARE
IT

Annotation

В книге описана жизнь немецкого писателя Бертольда Брехта (1898-1956).

- Брехт
  - Глава первая
  - Глава вторая
  - Глава третья
  - Глава четвертая
  - Глава пятая
  - Глава шестая
  - Глава седьмая
  - Глава восьмая
  - Глава девятая
  - Заключение
  - Основные даты жизни и творчества Бертольта Брехта
  - Краткая библиография
  - От автора
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23

- ○ 24
- ○ 25
- ○ 26
- ○ 27
- ○ 28
- ○ 29
- ○ 30
- ○ 31
- ○ 32
- ○ 33
- ○ 34
- ○ 35
- ○ 36
- ○ 37
- ○ 38
- ○ 39
- ○ 40
- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56

Брехт

Глава первая
Блудный сын не вернулся…

Я – Бертольт Брехт. Из темных лесов Шварцвальда.
Меня моя мать принесла в города
Во чреве своем. И холод лесов Шварцвальда
Во мне останется навсегда[1]

Мальчишки сидят на перилах моста. Внизу узкая быстрая речка Лех. На мосту и вдоль набережной неспешное вечернее гуляние. Женщины колышут огромными шляпами, на которых топорщатся чучела птиц, груды пестрых матерчатых плодов и цветов. Усатые мужчины в котелках и темных сюртуках постукивают тяжелыми тростями. Офицеры, затянутые в лиловато-серые мундиры, сверкают лаком и позолотой касок, поблескивают моноклями, серебром погон и пуговиц, сияют голенищами высоких сапог. Встречные солдаты гулко топают, вскидывают высоко ноги, выпячивают грудь и, напряженно задирая локти, тычут ладонями в околыши бескозырок – красные, желтые, синие околыши над вытаращенными глазами. Стайки хихикающих, тараторящих разноцветных девиц, топоча башмачками на пуговках, то и дело оказываются вблизи офицеров или солдат.

А мальчишки сидят на перилах, негромко переговариваются и смеются.

– Как непристойно ведут себя эти сопляки! Какая распущенность! – пыхтит из кочана желтых кружев багровая, затянутая корсетом дама.

Щуплый муж тянется кверху. Блестящий высокий цилиндр, окладистая борода и толстые подошвы должны восполнить недостаточные признаки мужественного величия.

– Да. Действительно, ведут себя мерзко. Наши солдаты проливают кровь. А эти болваны дрыгают ногами и скалят зубы. Никакого уважения к мундиру. В казарму бы их на выучку.

– И подумать только, среди них и дети хороших родителей.

Дама пыхтит гневно и скорбно.

– Вон тот глазастый, остроносый ведь старший сын директора бумажной фабрики Брехта…

– Можно лишь пожалеть отца. Шестнадцать лет, а уже

сочиняет гнусные стишки. Такие субъекты кончают на виселице или в тюрьме; в лучшем случае -спиваются...

Невысокий, худой, остролицый паренек весело поглядывает круглыми блестящими глазами. Он рассказывает:

–Нам обоим не повезло. Макс писал по-латыни о Цезаре – шесть ошибок, а я на французском о Мольере – пять ошибок... Значит, переэкзаменовка, все лето зубрить... дома попреками замучают. Он решил перехитрить судьбу. Подчистил две ошибки и пошел с удивленно-скорбной рожей: «Простите, герр штудиенрат, произошло недоразумение, вы обсчитались, я сделал меньше ошибок». Но штудиенрат – опытная каналья. Поглядел страничку на свет – вот они, подчисточки. «Свет солнца обличил подлог». Отвесил звонкую оплеуху. Потом рапорт директору. Узнал я об этом; нет, думаю, надо действовать по-другому. Так, чтобы совсем необычно. Взял и подчеркнул красными чернилами два правильно написанных слова. Прихожу, стесняясь и недоумевая, не веря самому себе. «Простите, пожалуйста, в чем тут мои ошибки, мне казалось, так правильно». Он поглядел, насупился, чертыхнулся шепотом. «Ты прав, мой мальчик, извини меня». Зачеркнул, исправил отметку – «удовлетворительно». Вот как надо. Будьте кротки, как голуби, и мудры, как змии...

Друзья хохочут, и на них сердито оглядываются господа в котелках, грозно хмурятся офицеры.

* * *

На красном закате темнеют острые шпили и крыши. В улицах приглушенное гудение, жужжание, шарканье. Жители Аугсбурга все еще гуляют, неторопливо и нешумно. Издалека свистки паровозов. Сиповато звонят куранты на старой ратуше.

Юноша идет по улице, обсаженной густыми каштанами. Они уже начинают желтеть. На серых плитах тротуара первые облетевшие листья. Он сворачивает на окраину. Прямые, серые, безлюдные улицы. Прямоугольные перекрестки. Вдоль узких тротуаров – редкие шеренги подстриженных, почти одинаковых каштанов и лип. По обе стороны шеренги одинаковых домов – серых, трехэтажных, плосколицых. Прямые, короткие, подтянутые палисадники. Прямые ряды окон, подслеповато белесых от одинаковых белых занавесок. Но вот, наконец, улица не прямая, а плавно изгибающаяся аллеей старых развесистых каштанов. Дома только с одной стороны, а с другой – блестит вода, старый крепостной ров в пятнах кувшинок, густой камыш. За ним уступы темно-красной кирпичной стены, багрово-зеленые завесы плюща.

Здесь его дом – такой же серый, скованный кирпичом и бетоном, как соседние. В крутую крышу врезано окно его комнаты – блестит, плавится растопленное, ослепленное закатными лучами.

Он идет по крутой лестнице. В столовой голоса. Озабоченный взгляд матери: «Ты опять опоздал к ужину, Берти, пойди умойся; не забудь мыло». Пристальные круглые глаза отца из-под высокого лба. Отец молчит, напряженно стягивает щеки вдоль мясистого носа и коротких жестких усов. Потом говорит, обращаясь только к Вальтеру – младшему сыну, но глядит на старшего. Глядит укоряюще – снова опоздал, никак не привыкнет к порядку, – и пытливо, тревожно: что же все-таки на душе у него, быстроглазого, застенчиво улыбающегося и такого непроницаемо-скрытного. В гимназии жалуются: упрям, своеволен, дерзко-насмешлив. Это плохо. Но ведь и сам он, директор Бертхольд Фридрих Брехт, всегда был упрям и своеволен. И добивался своего. Двадцать лет всего лишь прошло с того дня, когда приехал сюда, в богатый Аугсбург, из бедного шварцвальдского городка. Нет, не приехал, пришел, прибрел пешком. А в заплечном мешке была только смена белья, несколько носовых платков и молитвенник. Но зато было и нерастраченное упорство потомка упрямых баденских мужиков. Он стал конторщиком, работал, не разгибая спины. И вот теперь директор фабрики, домовладелец, состоятельный, известный всему городу, уважаемый самыми именитыми людьми. Он хочет, чтоб и сыновья были такими же серьезными, почтенными, добропорядочными, как он. Так же рассуждали – здраво и толково. Так же четко размеряли день – на часы работы, сна, досуга, так же одевались и завязывали галстук.

Отец уверен, что знает отлично, где зло и где добро. Он хотел бы вылепить сыновей по образу и подобию своему, как бог вылепил Адама. Младший и впрямь похож на отца повадками и речью, но безоговорочно предан старшему брату, который молча, но упрямо сопротивляется отцовской воле. Он торопится уйти, заслышав слова о достойной жизни, о долге христианском, гражданском, сыновнем, о необходимости прилежания и послушания. Стоит матери напомнить о мыле, отец начинает говорить о чистоте телесной и духовной – «Mens sana in corpore sana»[2]. Стоптанный башмак или прореха на рубашке – повод, чтобы потолковать о бережливости. Мать проще, добрее и непоследовательней. Поругает, потом сама посмеется и подсунет лишний кусок пирога. Отец хмурится: нечего парням портить зубы сластями. Такие слова, как «ложь», «грязь», «лень», мать произносит испуганно или брезгливо; отец рычит гневно,

патетически.

Сын спешит подняться по крутой лестнице к себе в комнату под самой крышей. Косой потолок, маленькое окно. Справа тощая койка, посредине стол и два стула. Слева длинная полка. Везде книги, тетради, вороха исписанной бумаги, рисунки. За окном виден старый крепостной ров, заросший камышами. Тусклая вода, плавают лебеди, неторопливые, величественные. Шумят каштаны. Летят пожелтевшие листья.

Большая тетрадь, на обложке цветными чернилами узорно выписано: «Урожай. 1913». Прошлогодний гимназический журнал. Здесь его стихотворение. Первое, которое он отдал в другие руки, чтоб читали без него.

Сквозь вечера дымчатый красный туман

Мы увидели: красное пламя вставало,
Круто вонзаясь в черное небо.
Там, в поле, в душной тишине,
Треща,
Горело дерево...

Именно так это было. Прошло много лет с того вечера, когда он увидел горевшее дерево. Но все еще где-то на изнанке век – сожмуришься, и видно, – на изнанке памяти вставало багрово-оранжевое пламя, устремленное круто в темноту, красноватый дым, золоченые трескучие облачка искр...

Он хотел закрепить это видение, чтобы не гасло. Так возникло стихотворение.

И в нем, как в зерне, таящем колос, живые черты многих будущих стихов. Он полюбил то дерево, хотел удержать неудержимое. Словами, размеренными строчками стала его живая тоска по бессмертию. И до последних дней будет он так же пристально, ласково, ненасытно глядеть на деревья, и его стихи будут вырастать из них, как свежие побеги, как раскидистые ветви...

Пройдет еще пять лет, став студентом и солдатом, он сочинит наивно-серьезные стихи «О лазанье по деревьям»:

...Выбирайте большие деревья, которые по вечерам
Чернеют, медленно колыша ветви.
И дожидайтесь ночи в их листве.

Позднее уже известный поэт и драматург напишет «Утреннюю речь, обращенную к дереву Грин». В ласковых,

задумчивых стихах то же простодушное созерцание и то же ощущение живой связи с природой. Поэт вежливо разговаривает с деревом, называя его по имени, обращаясь на «вы» к нему, одиноко растущему в городе.

Сегодня желтое солнце светит сквозь ваши голые ветви,
Но вы все еще смахиваете слезы, Грин?
...Вы сегодня, должно быть, устали?
Извините мою болтовню,
Трудненько небось вам было вытянуться так высоко
Здесь, в тесноте между этих домов.
Гак высоко вы забрались, Грин,
Что гроза вас легко находит, как нынешней ночью.

Он будет вспоминать о деревьях и в скорбных, напоенных горечью стихах, когда станет изгнанником, когда вторая мировая война затемнит все окна его родины и радио каждый час будет сообщать о победах гитлеровских войск.

Что это за страшное время, когда
говорить о деревьях едва ли не преступно?
Ведь это значит умалчивать о стольких злодеяниях.

После долгих лет изгнания он приедет в размозженный, испепеленный Берлин, и первое стихотворение, которое он напишет, вернувшись на родину, будет посвящено старому тополю, чудом уцелевшему среди закопченных руин на Карловой площади.

Если б он завел герб – а почему бы поэтам и не иметь гербов, как у рыцарей? – в нем было бы дерево: дуб, или бук, или сосна – густая крона, могучий ствол, сильные корни. А на ветвях огонь – жаркий, светлый и неугасимый, огонь, сжигающий одни ветви, пока другие отрастают.

* * *

Октябрь 1914 года. Уже два месяца война. Август гудел и клокотал медным громом оркестров, воинственными песнями, воплями «хох» и «ура», топотом лилово-серых колонн. Тогда и у него закружилась голова от песен, от криков, от речей, от пестрых плакатов и огромных букв на газетных листах.

Напору беспорядочных мыслей, неразберихе пестрых

ощущений можно было сопротивляться, только начав писать. Слова на бумаге выравнивались, подтягивались, как солдаты в строю. Возникали связи, порядок, и мысли тоже становились отчетливее, ровнее, вразумительнее.

Написанное он отнес в газету. И впервые в жизни увидел свои слова напечатанными. Они приобрели нежданную значительность, став четкими черными строчками, так заманчиво и таинственно пахнущими кисловато-скипидарным дыханием газетного листа, бок о бок с величавыми словами военных сводок, рядом с огнедышащей скороговоркой телеграмм и фронтовых корреспонденций. «Заметки о нашем времени» он подписал «Бертхольд Эуген». Прошло всего два месяца, но ему уже смешно вспоминать, что он тогда насочинял о неизбежности войны, как восхищался «серьезностью» и «скромностью» кайзера, «сознающего свою тяжкую ответственность»...

Правда, редактор потом говорил, что эти «Заметки» рассердили некоторых читателей: нельзя так писать о кайзере – и недостаточно почтительно и похвалы скорее похожи на иронию, кайзер, мол, так миролюбив, что «его за это высмеивали». И речи его будто бы «совершенно лишены самоуверенности». Кто поверит, что это написано всерьез?

В сентябре несколько старшеклассников ушли добровольцами. На вокзале была шумная толпа. Музыка. Флаги. Речи. Пели «Германия превыше всего» и «Стража на Рейне». Директор гимназии и преподаватель истории говорили «к рождеству победоносные войска великого кайзера, увенчанные победной славой, вернутся к родным очагам».

В гимназических коридорах мальчишки наперебой рассказывают о лихих атаках прусских улан, о неудержимой баварской пехоте. Говорят, что завидуют отцам и старшим братьям, которые колотят наглых лягушатников-французов, коварных бельгийцев, варваров русских и торгашей англичан. Поют:

Каждым ударом – француз,
Каждою пулею – рус!

Прыщавые герои хмурятся, как жаль, что они еще молоды, не успеют, война скоро кончится. Но проходят недели, и сообщения с фронтов становятся все более тусклыми. На западе, во Франции, «германские войска приостановили свое наступление, отражают контратаки превосходящих сил противника». А тем временем казаки скачут по Восточной Пруссии.

В газетах пишут о героях, которые «рады умереть за кайзера и

отечество». Рады умереть? Какой идиот может радоваться смерти?

«Боже, покарай Англию», – пишут на плакатах, на пивных кружках, на туалетной бумаге. А он поет под гитару баллады Киплинга, читает друзьям его стихи о храбрых английских солдатах, насмешливых, сильных, уверенных в себе.

Французов называют исконными врагами, велят их ненавидеть и презирать. А он восхищается Наполеоном, сочиняет музыку на слова Вийона и читает друзьям стихи Бодлера, Верлена, Рембо...

О русских говорят, что они дикари, жестокие и невежественные, что они не могут создать ничего своего, кроме самовара, тройки и водки. А он рассказывает друзьям о Толстом, о Достоевском.

Ему уже шестнадцать лет. Гимназические учителя считают его скрытным хитрецом, а друзья – простодушным добряком. С чужими он молчалив, диковат, угрюмо застенчив, с приятелями – весел и разговорчив. И со всеми старается быть вежливым, покладистым. Но не терпит, когда его хотят подчинить, когда не убеждают, а заставляют верить и слушаться. Тогда, чем настойчивее пристают, тем он упорнее противится, чем назойливее повторяют одно и то же, тем злее он сомневается. Дома велят быть опрятным, следить за одеждой – ведь уже взрослый. И он, как назло, забывает о мыле, о чистых воротничках, о ваксе для ботинок.

2 декабря 1914 года «Аугсбургские последние известия» впервые опубликовали его стихотворение, тоже подписанное «Бертхольд Эуген». Печальное, горькое стихотворение, совсем не похожее на военные стихи тех лет.

Поздней ночью, слышны еле-еле,
Провода телеграфные пели
О тех, кто убит на поле битвы.
Тишина у врагов, у друзей – везде.
Только матери плачут тихо
И там и здесь...

В первые дни войны его увлекли было слова о величии Германии, газетные, книжные слова, знакомые, но бесплотные, не осязаемые, как знаки алгебраических формул. Потом он увидел первые траурные объявления: «Пал смертью храбрых...», «Пал на поле чести...» Увидел заплаканных женщин в черных вуалях.

Смерть – это уже не только слово. Уныло высокопарные словосочетания в черных рамках скрывают смерть Ганса или Фрица, скрывают настоящую боль, горе, слезы матерей, невест,

братьев.

9 декабря опубликовано его стихотворение «Ганс Лоди». Капитан Ганс Лоди был немецким шпионом в Англии. В немецких газетах подробно писали о том, как он хладнокровно шел на казнь. Читая патетические строчки телеграфных сообщений о расстреле Ганса Лоди, он пытался представить, как это было. Серое, тусклое утро. Тюремная стена. Взвод солдат. Яма у стены.

Ты безмолвно погиб
Одинокою смертью под серым небом.
Тебя накормили враги
Последним твоим хлебом.
Никем ты воспет не был...

В заключение слова о благодарной Германии, о немецкой славе. Звонкие пустые слова из школьных учебников и газет. Но все же главное – не они, не мертвенные слова о воображаемой потусторонней жизни, а реальный ужас одинокой смерти и напряженная тоска по бессмертию. Эта холодная, бесплотная тоска сгустилась в теплую плоть стиха, который должен продлить жизнь Ганса Лоди, оборванную пулями.

Вильгельм Брюстле, тогдашний редактор «Аугсбургских последних известий» вспоминает о юном поэте:

«Это был человек, исполненный настоящего жизнелюбия, можно сказать, жажды жизни, за которою он наблюдал бдительно и трезво, хотя и приближался к ней с известной робостью. Он был совершенно чужд сентиментальности. И казалось, искал одновременно счастье и правду. Уже очень рано обнаружились в нем отвращение к низменному и сильный общественный темперамент... Он был очень общителен, особенно в кругу своих юных друзей... Женщины заинтересовали его очень рано. В разговорах с ним я всегда испытывал его обаяние, вокруг него как бы возникало электрическое силовое поле».

Это о шестнадцатилетнем-восемнадцатилетнем юноше.

О том, что стихи Берта напечатаны в газете, узнали друзья, узнали и родители. Мать почти не скрывала, что радуется и гордится. Отец хмуро подшучивал и глядел настороженно. Стихоплетство –занятие полуголодных неудачников. Великие поэты, как Гёте и Шиллер, – редкость, тысячи мнимых гениев пропадают в кабаках и больницах для нищих.

А он, увидев свои строки напечатанными, испытал странное, смешанное чувство – радость и грусть, недоумение и отчуждение. Его слово, его мысли отделились и живут своей особой жизнью, ушли бесконечно далеко...

* * *

«В народной школе я проскучал четыре года. В течение девяти лет меня закутывала сонным коконом аугсбургская реальная гимназия, и за это время мне не удалось сколько-нибудь существенно воспитать своих учителей. Они неустанно возбуждали мое стремление к досугу и независимости... Будучи в гимназии, я разными видами спорта довел себя до сердечных спазм, которые познакомили меня с тайнами метафизики».

Гимназист Брехт видит войну уже не в геометрических схемах сражений, не в черствых стереотипных формулах казенных сводок: цифры потерь, названия деревень, рек, слова, заунывно знакомые и нарочито звонкие о «доблестных войсках», «серых героях», «неотразимом натиске»... Он старается представить себе настоящую войну: искаженное смертельным ужасом лицо солдата, припавшего к земле, к мерзлой грязи, вздрагивающей от разрывов; грохот, чад; пронзительно визжат осколки яростного железа, секущие, кромсающие живое тело. Война – это ужас и смерть – смерть в тысячах уродливых личин.

В 1916 году в гимназии задают сочинение на тему, обозначенную словами Горация: «Dulce et decorum est pro patria morire» («Сладостно и почетно умереть за отечество»). Брехт пишет: «Утверждение, что умирать за отечество якобы сладко и почетно, можно рассматривать только как форму целеустремленной пропаганды. Расставаться с жизнью всегда тяжело как в постели, так и на поле боя, а тем более, конечно, для молодых людей в расцвете лет. Только пустоголовые болваны могут быть настолько тщеславны, чтобы говорить о том, будто легко проскочить в эти темные ворота, да и то лишь пока они уверены, что их последний час еще далек».

Сочинение вызвало скандал. Дирекция уже собиралась исключить мятежного гимназиста. Помогло заступничество одного из преподавателей, который утверждал, что этот проступок – следствие нервного потрясения, вызванного войной и приведшего к полному «замешательству в юношеском мозгу».

* * *

Около года он вовсе не публикует стихов. А в июле 1916 года в газете появилась «песня о строителях железной дороги из форта Дональд», подписанная уже не именем, а фамилией. Впервые напечатано «Брехт» не на визитной карточке и не в телефонном справочнике.

Суровые, мужественные стихи рассказывают о суровых, мужественных людях, прокладывающих железную дорогу в краю канадских лесов и озер, сквозь густые таежные чащи, через буйные реки, по топким болотам.

Каждую строфу зачинает строка, звучащая протяжным зовом:

Парни из форта Дональд, эгей!..

Это песня об упрямых, бесстрашных парнях, которые шли навстречу бурям и наводнениям, не отступая, не отклоняясь, шли и пели охрипшие от непогоды, погибали, но не сдавались. Их гибель печальна и все же прекрасна и осмысленна. А сколько погибает в других фортах – день за днем рябит в газетах: форт Дуамон, форт Мортомм, форт Шестой, форты Вердена. Там храбрецы погибают в смрадной грязи, искромсанные взрывами, отравленные газами, погибают, ничего не создав; их гибель бессмысленна.

...Третий год войны. Везде говорят об убитых или искалеченных родственниках, друзьях, знакомых. Везде говорят и пишут о страшных боях за Верден, об удушливых газах, об аэропланах и цеппелинах, бросающих бомбы, о подводных лодках. Говорят о карточках на хлеб, на мясо, об очередях за углем.

Но говорят и о книгах, о театрах, о стихах и пьесах. Многие еще помнят то время, когда именно от театра ждали великого обновления общественной жизни. Всего двадцать – двадцать пять лет прошли с тех пор, когда в немецких городах начали создавать народные театры, когда в драме Гауптмана «Ткачи» впервые на сцене появились рабочие – голодные, униженные и восстающие.

В Германии давно уже не вспоминают о революции. Только старики иногда рассказывают о том, как их отцы и деды бунтовали в 1848 году, сражались на баррикадах против королевских войск так же, как парижане в 1871 году, как русские в 1905-м.

Спектакли народных театров многим казались когда-то новой немецкой революцией. Песни и пьесы Франка Ведекинда воспринимались как мятеж. Они яростно отвергали все то, что буржуа, чиновники, пасторы, господа офицеры и преподаватели гимназий считали добропорядочным, священным.

В гимназии на уроках подробно толкуют о драмах Шиллера – о «Дон Карлосе», об «Орлеанской деве», о гётевском «Фаусте» и декламируют звучные стихи, высокопарно повышая голос, придыхая, нарочито растягивая слова.

Но старшеклассники уже знают, что есть великие писатели,

вовсе забытые гимназическими программами: Гёльдерлин, Граббе, Бюхнер, знают, что в Германии живут замечательные драматурги: Гауптман, Ведекинд, Зудерман, читают буйные литературные журналы «Действие», «Штурм», «Новый пафос» и спорят об экспрессионистах, которые хотят изменить мир, обновить всю жизнь с помощью нового театра, не похожего ни на что существовавшее раньше.

В Аугсбургском театре нарядные декорации: картонный мрамор колоннад, фанерные деревья и холстинные небеса. Бумажные цветы старательно притворяются настоящими. Люди на сцене делают вид, что не замечают зрителей, что и впрямь радуются, гневаются, любят, ревнуют. Но в других городах театры показывают небывало новые спектакли. Пронзительный луч прожектора выхватывает куски темной сцены; актеры говорят, обращаясь прямо к зрителям: герои пьес иногда вовсе лишены имен, просто «отец», «мать», «жена», «поэт», «девушка».

В полутемном подвале на Королевской площади, где торгуют очень старыми и дешевыми новыми книжками, продавцы разрешают копаться в грудах книг. Здесь продают и эти новые пьесы, напечатанные на серой толстой бумаге, в бурых шершавых обложках, вытаращивших черные угловатые буквы.

Длинные монологи и отрывистые реплики рябят восклицательными знаками. Экстатическая речь почти одинакова у мужчин и женщин, стариков и юношей, ученых и чернорабочих. Они не говорят, а изрекают, выкрикивают, вопят. Не ходят, а шествуют или мечутся, не плачут, а рыдают. И слова их часто бессвязны и загадочны, а поступки безрассудны.

Но в конечном счете все оказывается вполне понятным. Юность восстает против старости и права именно потому, что она юность. Благородство сражается против низости, великолепно побеждает или великолепно погибает. Темные страсти обуревают героя, и душу его раздирают противоположные силы.

Это пьесы экспрессионистов. Экспрессионизм. Свистящее пронзительное слово. Оно стало знаменем всех, кому надоело затхлое и слащавое фальшивое искусство казенных театров, казенных музеев и картинных галерей.

Брехта увлекла было проповедь мира и человечности, звучавшая в пьесах и стихах экспрессионистов. Они отвлеченны, бестелесны, однако возвышенно-искренни. Тогда как реальная действительность войны, гимназии, газет низменна и лицемерна.

Но уже два-три года спустя его раздражает пустотелая высокопарность экспрессионистской поэзии. Когда он впервые прочел пьесы Георга Бюхнера и узнал о его жизни, он ощутил дыхание живой правды, такой, которую можно видеть, слышать,

осязать.

...Бюхнер прожил всего двадцать три года, непокорный, ни на кого не похожий. Звал к восстанию крестьян, был ученым и писал драмы, в которых нет стихов для хрестоматий, нет мраморного величия классиков. Понятно, почему их не издают в золоченых переплетах, не дарят на рождество и в награду за успехи в гимназиях.

Люди у Бюхнера, казалось бы, совсем обычные, такие, каких видишь на улицах, но все, что с ними происходит, увлекает и волнует не меньше, чем приключения романтических героев, индейцев, сыщиков. В то же время слова и поступки обыкновенных людей оказываются выражениями значительных мыслей. Звучит простая повседневная речь, грубые, увесистые слова-кирпичи. Но какие здания сложены из этих кирпичей...

В октябре 1916 года он записал в дневнике: «Писать я могу, могу писать пьесы лучше, чем у Геббеля, и более дикие, чем у Ведекинда».

* * *

В 1917 году Брехт закончил гимназию. Родители настаивали: он должен поступить в университет, необходимы основательные знания, диплом. Без этого нет возможности достигнуть положения в обществе, не может быть настоящей жизни. А что такое настоящая жизнь? Где ее искать? Он убежден, что, во всяком случае, не в бумажных залежах учебников, не в пресных потоках ученых слов.

Он поступил на медицинский факультет Мюнхенского университета. Студентов-медиков не отправляют на фронт. К тому же медиком был великий Бюхнер. Он будет, как Бюхнер, изучать биологию, слушать лекции по философии и писать драмы.

У Граббе проще: тот писал драмы-повести, в которых действуют великие герои Ганнибал, Марий и Сулла, Наполеон, Арминий, он сводит вместе Дон-Жуана и Фауста, в его драмах то и дело грохочут битвы, рушатся державы, произносятся речи, исполненные необычайно своеобразных, мудрых, пророческих размышлений. Читать интересно, но как все это представить на сцене? Вряд ли что-нибудь получится, уж очень все громоздко и многословно.

А у Бюхнера все скрыто и в то же время все видимо. Как в часах: неприметное медленное движение стрелок, быстрые колебания маятника снаружи, но движет все потаенный, скрытый

механизм. И ведь так же человек: говорит, улыбается, сердится... А как узнать, что им движет, что побуждает поступать так, а не этак, скрывать одни мысли и высказывать другие?

Ведекинд старается распахнуть покровы, за которыми настоящие пружины действий, настоящие двигатели человеческих судеб. Это нелегко, и он яростно разрывает оболочки обыкновенных слов, привычного быта.

Брехт смотрит и читает пьесы Ведекинда; несколько раз видел его самого: на сцене и в мюнхенском трактире «Торгельштубе», где тот каждый вечер сидит окруженный друзьями, и в университете, куда он приходил поговорить со слушателями театроведческого семинара.

Ведекинд – коренастый, рыжий. Крупные черты лица резко вырублены, неподвижны, как маска. Мертвенное лицо и яростно живые глаза – большие, темные, тоскливые, глаза одержимого. Он жестикулирует порывисто, угловато. Руки широкие, покрытые рыжей шерстью, руки землекопа или кузнеца. Говорит громко, раздельно, рокотно перекатывая «р-р». Кто-то заметил: «Он говорит, как учитель, диктующий первоклассникам».

Брехт и его друзья с удовольствием читают, как Ведекинд высмеивает натуралистов. Он пишет о них снисходительно и брезгливо, словно о прогоревшей' фирме: «Герхарт Гауптман и товарищи озабочены лишь тем, чтобы фотографировать внешние плоскости жизни и бессильны проникнуть внутрь. Они уверены, что всё знают либо всё могут узнать, поэтому неизбежно лгут себе и другим, выдавая за истину свои куцые, приблизительные и вовсе нелепые представления о людях и обществе. Неспособные сознавать свое невежество, свою слепоту и глухоту, они мешают видеть и слышать другим, они не художники, а полицейские чиновники при искусстве».

Герой Ведекинда кричит со сцены, и в его криках слышится голос автора: «Наше проклятие в том, что мы слишком литературны. Мы не знаем никаких иных вопросов и проблем, кроме тех, которые возникают в среде писателей и ученых. Для того чтобы вновь попасть в русло великого, могучего искусства мы должны были бы жить, двигаться среди таких людей, которые не прочли ни одной книги, чьи поступки определяются главным образом простейшими, животными инстинктами».

Жизнь Ведекинда – буйная смесь трагизма и фарса, величия и низменности, настоящего таланта и надуманных чудачеств. Его отец, участник революции 1848 года, эмигрировал в Америку, потом был врачом турецкого султана, археологом, купцом, землевладельцем в Швейцарии. Сына он назвал в честь великого американца Бенджамином Франклином. Уже в юности Ведекинд

восстал против сурового, властного отца и девятнадцати лет ушел из дому. Жил в Германии, во Франции, в Швейцарии; был журналистом, актером, бродячим певцом; участвовал в создании сатирического журнала «Симплициссимус». За стихи, в которых усмотрели «оскорбление кайзера», отсидел год в тюрьме. В 1914 году он открыто предсказывал поражение Германии. Он писал драмы, сам их ставил и сам играл на сцене. Он изведал шумный успех и злобные поношения, славу и унизительные провалы, обожание поклонников и презрительную ненависть врагов, богатство и нищету, верную дружбу и полное одиночество.

Брехт считает драматургию Ведекинда началом новой эпохи немецкого и мирового театра. Вольно и невольно он подражает Ведекинду – его пьесам и песням, и даже его голосу и стилю речи. С гордостью рассказывает он друзьям, как однажды перед концертом столкнулся с Ведекиндом в фойе, и тот, шагавший стремительно, вдруг задержался, снял шляпу, поглядел совиными глазами и сказал: «Извините, пожалуйста».

Брехт злится, когда слышит рассуждения самоуверенных знатоков: мол, экспрессионисты уже давно превзошли неистового Ведекинда, который просто устарел и вообще ограничен, все сводит к эротическим инстинктам, к «тайнам плоти», пренебрегая «верхней половиной» человека. Он возражает вежливо и ядовито: неужели кто-нибудь полагает, что «верхняя половина» может существовать самостоятельно, как у херувимов – одна головка и крылышки?

Ведекинд нравится ему тем, что никого и ничего не боится, не признает никаких литературных пап, никаких законов и законодателей искусства, хочет смотреть и слушать жизнь везде, во всем, в любых видах и радуется ярким, пестрым, шумным зрелищам, озорным и ребячливым играм, скорости, захватывающей дух, жгучему солнцу, прохладному ветру, ярости настоящей любви и настоящих драк, когда сталкиваются, сшибаются сильные, упрямые тела, клокочут неподдельные горячие страсти.

Брехт с детства любит ярмарочные гуляния на окраинных площадях. Огромные лодочные качели: дыхание замирает и холодеет в животе; сверху на мгновение видно далеко-далеко городские крыши, зелень дальнего леса. Свист ветра в ушах – вниз; сердце останавливается и – снова вверх. Он убежден: тот, кто качается на лодочных качелях, никогда не станет филистером.

Кричат продавцы. Хлопают выстрелы в тире. Пестрым вихрем вертится карусель, бренчит музыка, визжат девчонки. У балагана хрипло выкликает зазывала: «Панорама исторических картин!»

Яркие глянцевые краски. Император Нерон смотрит на пожар Рима. Атака баварских гренадеров на французские укрепления. Бургундский герцог Карл Смелый скачет после проигранной битвы. Многие годы спустя он будет вспоминать, как поразила его герцогская лошадь, «у которой были такие огромные испуганные глаза, словно она чувствовала путающий смысл исторических событий».

* * *

В Мюнхене он поселился в большом, густонаселенном доме. С улицы, в фасадной части здания, размещаются редакция и издательство «Мюнхенской газеты». Из сумрачного асфальтного двора множество лестниц ведет в жилые корпуса; длинные узкие коридоры, узкие двери. Здесь живут главным образом студенты и мелкие служащие-холостяки.

Каморка Брехта едва вмещает кровать, стол, умывальник и плоский шкаф. На стенах он развесил рисунки своего друга Каспара Неера, завалил стол книгами и бумагами. Все так же, как дома в Аугсбурге, и так же зачастили к нему друзья, старые и новые. И так же на дверях комнаты прибиты витиеватые наставления входящим, призывы «оставить за порогом глупость и предрассудки», а «вносить здравый смысл и остроумные находки».

В общей туалетной комнате Брехт выклеивает по образцу неизбежных в каждом немецком доме настенных «шпрухов» плакатики с лозунгами, афоризмами и переиначенными пословицами: «Бедный глупец глуп, богатый глупец богат», «Старый осёл – осёл, молодой осёл – молод», «Кто другому яму роет, сам свинья», «Нужна газета лишь для клозета».

Он не слишком прилежный студент. Отец заплатил немалую сумму: оплачиваются и лекции, и семинары, и занятия в анатомичке. Но он предпочитает ходить в театроведческий семинар профессора Кутшера, автора восторженной книги о Ведекинде. Тема первого реферата Брехта в семинаре в январе 1918 года – экспрессионистский роман Ганса Йоста «Начало»; его решили обсудить в семинаре Кутшера, потому что герой романа, чья жизнь во многом напоминает жизнь автора, стал театральным деятелем, драматургом и вместе с другими действующими лицами постоянно рассуждает об искусстве.

Брехт говорит о мятущемся, разочарованном герое, который все время движется, будто на цыпочках, думает и чувствует по рецептам, составленным из самых модных словечек, то и дело

разражается высокопарной, мнимо глубокомысленной болтовней с наигранным театральным волнением.

Брехт стоит на кафедре в мешковатом темном костюме, мятый галстук свернут набок, торчат жесткие вихры над бледным лбом, очки сползают на острый нос. Звучит голос жестковатый и внятный – каждое слово отрублено.

На скамьях то сердитое, то сочувственное перешептывание. «Правильно, этот Йост напыщенный болван, непонятно, за что наш старик его любит...» – «Не думала я, что он такой наглец, этот аугсбургский гном. Посмотрите только: у него черные ногти, засаленный воротничок, его даже в извозчичью пивную нельзя пускать, а он рассуждает об искусстве». – «Ну и язык у парня, ланцет, бритва, здорово он выпотрошил этого бумажного гения». – «А ведь он прав: король-то голый». – «Только наш Кутшер видит на нем императорскую мантию...»

Профессор Кутшер слушает, яростно стиснув руки, кусая губы. Он с трудом сдерживается. Какой бесстыдный мальчишка! Кутшер считает Йоста лучшим из своих бывших учеников, он и теперь внимательно выслушивает советы профессора. Пусть он порывистый, неуравновешенный, болезненно самолюбивый, но он богом одаренный, известный поэт. А этот заморыш, невежественный, злобный, осмеливается так дерзко его высмеивать, издеваться. Прав был директор Аугсбургской гимназии, когда послал в университет доверительное письмо, предостерегая от беспокойного, неблагонадежного и безнравственного абитуриента Брехта. Некоторые профессора сердито называли это письмо доносом, говорили, что непристойно так поступать: мол, педагог не полицейский чиновник. Но вот ведь, оказывается, прав был директор, этот Брехт действительно вредный субъект.

Заключая короткое, но бурное обсуждение реферата, Кутшер, багровый, потный, кричит на невозмутимо спокойного Брехта: «Ничего подобного я никогда не слышал! Совершенно нетерпимые, искаженные представления о жизни, об основах искусства! Это не критика, а злопыхательство, нигилизм, отрицание всего...»

Год спустя Брехт снова делает доклад в семинаре. Он подробно разбирает пацифистскую драму Райнхардта Геринга «Морской бой».

Реферат построен, как урок в анатомичке. Хладнокровно, обстоятельно, без ложных церемоний, как подобает настоящему прозектору, он расчленяет эпизод за эпизодом, вспарывает патетические монологи, поднимает на свет, выворачивает наизнанку и показывает – они полые, пустые. Отслаивает шелуху

избыточных слов, отсекает мертвые суставы громких фраз и жировые складки пышных определений; острыми, точными надрезами отдаляет склеротическую ткань мнимого глубокомыслия, расправляет хрупкие сосуды, лишенные живой крови, – настоящего действия, настоящих чувств, и, легко разрывая искусственные бумажные мышцы, обнажает несложный, непрочный скелет: угловатую конструкцию из нескольких прямолинейных коротких мыслей, хороших намерений и плохих стихов.

В аудитории то и дело вспыхивают смешки, некоторые слушатели смеются открыто, безудержно, закатываясь, хотя Брехт говорит нарочито серьезно, даже лекторски монотонно, отчетливыми, округлыми фразами. И это особенно смешно.

Студенты смеются. А профессор Кутшер все мрачнеет. Но не может же он вспылить, заорать посреди этого нелепого веселья. Тогда и вовсе получится балаган. И он говорит подчеркнуто сдержанно – ему кажется, что он говорит печально, но всем слышна с трудом подавляемая злость. Сегодня он окончательно убедился в том, что докладчик господин Брехт вообще лишен каких бы то ни было эстетических способностей, какого бы то ни было вкуса. Так что господин Брехт попусту тратит деньги на оплату театроведческого семинара, уж лучше бы выбрал что-либо другое, более подходящее для себя, например ветеринарию или уголовное право.

Профессор Кутшер так и не простит Брехту юношеской дерзости. Пройдет два десятилетия; бывший мятежник, бывший экспрессионист Йост станет верноподданным Гитлера, трубадуром «героического немецкого реализма», президентом нацистской «палаты словесности», о Райнхардте Геринге будут вспоминать только историки литературы, а пьесам Брехта будут аплодировать во всех странах мира, его стихи будут переводить на десятки языков. Но профессор Кутшер, поднимаясь дрожащими шажками все на ту же кафедру Мюнхенского университета, будет говорить о Брехте с такой же едва скрываемой злостью, и слова будут почти те же самые: «цинизм вместо поэзии... наглость вместо дарования».

Брехта не смущает ярость профессора. Напротив, даже веселит, как глоток вонючего, но крепкого шнапса. Нет, семинары театроведов ему все же интереснее, чем лекции о медикаментах и детских болезнях. Но еще интересней сами театры.

Мюнхен – город художников. В новой государственной галерее он подолгу всматривается в оранжевые солнечные вихри Ван-Гога. В любой из его картин запечатлено изумление. Каждый луч, каждая внезапная вспышка света в траве, в цветах, в небе,

воде, в одеждах и лицах поражает и восхищает художника, поспешно мечущего влюбленные густые мазки. А Гоген просекает пряные, разноцветные туманы и пишет словно бы не кистью, не красками, а тягучими соками, выдавленными из сказочных плодов. Эти соки разноцветны – коричные, шафранные, винно-золотистые, винно-алые и лиловые.

Ван-Гог и Гоген громкие, дневные художники, а Кокошка – тихий, ночной. Его сине-зеленые лунные ландшафты прохладны и влажны; они освежают глаза, разгоряченные знойной пестротой.

Светлые, мягкие краски Либермана излучают спокойную радость или тихую, задумчивую грусть. Брехт подолгу стоит перед небольшой картиной: старуха тянет упирающуюся козу. Уже издали, с первого взгляда очевидны напряженное усилие и упрямое сопротивление. Чем это достигнуто? В котором из легких мазков, в каком очертании, в какой линии руки, веревки, козьих рожек или ног затаен этот внутренний смысл движения, видимый сразу и не определимый словами? Как пересказать его, чтоб вот так же стало явственно? С чем сравнить вытянутую сухую руку старухи и острые ноги козы?

В старой пинакотеке, сокровищнице баварских королей, сверкание золоченых рам, буйная яркая пестрота. Сюда Брехт приходит смотреть Рембрандта и Грюнвальда; приходит в часы, когда всего меньше посетителей. С сумеречных полотен Рембрандта, непонятно откуда и чем освещенных, пристально глядит сама потаенная сущность человеческих жизней. Люди в старинных одеждах не менее реальны, чем только что встреченные прохожие; они рассказывают и спрашивают. И внезапно становится явственно ощутимым, что столетия не дольше мгновений.

Изенгеймский алтарь Грюнвальда распахивается, как сцена; художник увлечен игрою торжественно ярких и скорбно темных красок. Он так исступленно почитал своего Христа, что был уверен в святости любого, даже уродливого движения Христова тела. Либо вовсе не думал о его божественной сущности, когда писал это распятие, любуясь корчами живых мышц, сведенных страшной болью – звездной болью от вонзенных гвоздей, когда вглядывался в лицо, искаженное гримасой смертной муки. И чтоб никто не проглядел всего этого, он поставил впереди апостола Иоанна, тычущего непомерно длинным указательным пальцем – вот оно, великое зрелище.

* * *

Четвертый год войны. По утрам еще до рассвета выстраиваются очереди у продовольственных магазинов, у дровяных и угольных складов. Женщины, старики, подростки, бледные, в темной истрепанной одежде, угрюмо-безмолвные или озлобленно-бранчливые. Все по карточкам: горький хлеб – мука наполовину с отрубями; маргарин, похожий на мыло, и мыло, похожее на глину; кислое повидло из брюквы; тощая синеватая конина.

Города потемнели, потускнели – давно уже не обновляются фасады, опустели витрины, среди прохожих преобладают заношенные серые шинели, и все гуще и гуще на улицах черные пятна: траурные вуальки и нарукавные повязки.

Известия о революции в России, об отречении царя, о братании солдат с рабочими радуют почти всех, но радуют по-разному. Одни надеются: теперь противник на востоке ослабнет, придет, наконец, долгожданная победа Германии. Другие надеются: теперь пробудятся и немецкие рабочие, теперь скинут и нашего кайзера. Третьи надеются: теперь приблизится хоть какой-то конец войны и голода.

Сообщения о восстании немецких матросов в Киле вызывают у многих испуг и злобу, но больше таких, кто тревожно обрадован – неужели и у нас началось?

В ноябре узнают о новой революции в России. В Петрограде, в Москве провозглашена Социалистическая Советская Республика. И на востоке наступает мир Солдаты в окопах братаются. Аугсбургские и мюнхенские газеты осыпают бранью русских революционеров. Но именно они заключили мир, несмотря на жестокие и унизительные условия, поставленные немецким правительством.

Мир наступает оттуда, где победила революция.

Мир – социализм – революция – мир – Советская Россия – коммунисты...

Эти понятия, неразрывно связанные, врезались в сознание двадцатилетнего студента. И так уже навсегда. Одно представление рождает другое: мир – Советская Россия – революция – социализм – Россия – мир – революция...

* * *

9 марта 1918 года умер Ведекинд.

Через три дня в «Аугсбургских последних известиях» напечатан лирический некролог. Брехт пишет простыми и неожиданными словами, властно убирая с их пути все, что

мешает мысли, даже правила синтаксиса и общепринятой стилистики.

«В субботу, когда мы мечтали сквозь ночь, усыпанную звездами, мечтали вниз по течению Леха, случилось так, что мы пели под гитару его песни... Было уже очень поздно, мы сидели на берегу, едва не окуная башмаки в воду, и спелиего песню о диковинных капризах счастья, песню, в которой говорится, что самое лучшее – это ежедневно кувыркаться. А в воскресенье утром мы прочли в газетах, что Франк Ведекинд умер в субботу.

Этому нельзя так просто поверить. Ведь именно жизненная сила была самым прекрасным его свойством. Куда бы он ни входил – в зал, наполненный сотнями шумящих студентов, в комнату или на сцену, со своей необычайной повадкой: остро вырезанный бронзовый череп слегка наклонен и выдвинут вперед – немного тяжеловесный, сковывающий, – везде становилось тихо... Он пел несколько недель тому назад... под гитару свои песни. Пел монотонно резковатым и совсем непоставленным голосом, но никогда ни один певец меня так не восхищал и не потрясал. Именно сверхъестественная жизненная сила этого человека придавала ему энергию, позволяла вопреки насмешкам и издевательствам петь свою песню песней Человечности и придавала ему личное обаяние. Казалось, он бессмертен... Пока я не увидел его похорон, я не мог себе представить его смерти. Он наряду с Толстым и Стриндбергом принадлежит к великим воспитателям новой Европы. Его величайшее творение – он сам как личность».

Даже похороны Ведекинда гротескно необычны. Драматург Лаутензак, произнося над могилой речь, вдруг закричал, что Ведекинд был мессией, спасителем вселенной, и стал ругать всех присутствующих, угрожать им; прямо с кладбища его увозят в психиатрическую лечебницу...

Брехт и его друзья устроили торжественно-печальные поминки. Вечером при свечах они читают стихи Ведекинда, поют его песни. Когда подруга Брехта родила сына, его назвали Франком.

* * *

Паула Бинхольц, прозванная Би, добрая веселая девушка. Она не ломает голову над сложными вопросами философии, искусства, морали и не заботится о завтрашнем дне.

Она любит своего непутевого Берта: он бывает таким ласковым и нежным, что она прощает ему рассеянность,

забывчивость, когда он вдруг вовсе ее не замечает, увлеченный песней, спорами или своими рукописями, либо – и что самое худшее – почти так же ласково глядит на ее подруг. Его песни, его пристальный, буравящий взгляд так необычайно действуют на девушек. Казалось бы, он совсем неказистый, неряшливо одет, редко бреется, волосы торчком. А рядом с ним крепкие, рослые парни, пригожие, нарядные. Но стоит ему заговорить, запеть, и любая девчонка, даже глупенькая франтиха, если только она настоящая девчонка, а не вяленая рыба, пойдет с Бертом, на других и не поглядит.

Один за другим уходят на фронт его друзья. Долговязый Кас уже целый год в окопах. Он приезжал в марте в отпуск, все время рисовал для Берта, а тот сочинял о нем и для него озорные, печальные песни.

И голосочком горничной, запевшей от тоски,
Кас поет нам песню из одной строки
«Хочу скорее мира, хочу скорей домой..»

Весной 1918 года призван Отто Мюллерайзерт. Он самый благополучный из друзей Берта, единственный наследник богатого дядюшки-опекуна, живет в большой, роскошной квартире. Он храбрится и, получив первую увольнительную из казармы, спешит к друзьям показать, как ловко сидит на нем солдатский мундир.

Летом провожают вармию Вальтера – младшего брата Брехта. В последний вечер в поредевшем кружке друзей братья поют вдвоем, бренча на двух гитарах. Утром на высокой бетонной платформе товарной станции Брехт молча глядит вслед угрюмо дымящему поезду. Тоскливо залихватский, долгий свист паровоза перекрывает усталый жестяной шум оркестра и клочья солдатской песни. Вокруг всхлипывают женщины. Некоторые уже в трауре – не первого проводили.

Друзей остается все меньше. Самый старший из них, Георг Пфланцельт-Орге хромает с детства и не годится в солдаты. Орге работает счетоводом в сберкассе, любит музыку и сам сочиняет мелодии на стихи приятелей. У него репутация этакого тихого злюки Мефистофеля в компании юных горластых Фаустов. Брехт внимательно прислушивается ко всем его замечаниям, даже к таким, которые другим кажутся только насмешливыми, грубыми или вовсе непристойными. Они постоянно поддразнивают друг друга, иногда беспощадно зло, но никогда не ссорятся всерьез.

Брехт живет попеременно в Мюнхене и в Аугсбурге. В университете он бывает редко, чаще ходит в театры и в трактиры,

в картинные галереи, к знакомым, у которых собираются поэты, художники, музыканты.

Но отец исправно платит в университет. Он надеется, что парень образумится и начнет учиться всерьез. Не надоедает ему попреками. На замечания недоверчивой родни и друзей отвечает, подражая говорку баварских крестьян: «Молодым бычкам надо перебеситься, надо самим притупить рога».

Летом 1918 года доходит очередь и до студента-медика Бертхольда Фридриха Брехта. Его призывают в армию. У него больные почки; настолько, что даже мундирные врачи призывной комиссии не решаются направить его на фронт. Он становится санитаром военного госпиталя в Аугсбурге.

Он не испытал ужасов фронта, не укрывался в окопах от ураганного артогня, не задыхался в противогазе, глядя, как надвигаются мутные волны ядовитого тумана, не холодел от ощущения неотвратимо приближающейся смерти. Но зато он сразу с головой окунулся в смрадные, сточные канавы войны, увидел другую, и отнюдь не менее реальную, сторону «великих и героических событий», прославленных газетчиками и стихотворцами.

Госпиталь расположен на окраине в здании школы и в нескольких наспех построенных бараках. Почти ежедневно прибывают транспорты раненых и больных, вшивых, голодных солдат, задубевших от окопной грязи. Серо-белесые палаты и грязно-бурые, заставленные койками коридоры начинены до предела страданиями, смертями, кровью, грязью и всяческим зловонием; стонут, вопят, бредово бормочут; а в немногие тихие часы глухо– гудят от тоскливых и похабных солдатских разговоров. Здесь не хватает ни коек, ни лекарств; раны перевязывают бумажными бинтами; белье пожелтевшее, драное. Врачи и фельдшера тупеют, ожесточаются от привычки к чужой боли, от обыденности смерти, от сознания собственного бессилия, от непрерывной усталости.

Все это страшно и омерзительно. Однако это настоящая жизнь, не подмалеванная, не украшенная бумажными цветочками книг и учебников, не заговоренная чинными, благопристойными словами.

Здесь ничего не скрывают: ни страха, ни похоти. Здесь важнее всего просто жить. Именно жить, а не умереть, не стать трупом. Поэтому откровенно заботятся о еде и питье, о здоровом желудке, обо всех простейших отправлениях человеческого тела. Поэтому здесь нелепыми диссонансами звучат такие слова, как «величие Германии», «подвиги доблестных воинов», и такие, как «чистое искусство», «высота духа», «божественная мудрость». Здесь иной

язык – свободный от ужимок и туманных отвлеченностей, точный и яростный, грубо определенный солдатский язык. Здесь называют задницу – задницей, шлюху – шлюхой, войну – дерьмом, а генералов и офицеров – скотами, ублюдками, живодерами.

Здесь по-настоящему страдают и по-настоящему ненавидят. И боятся настоящих смертельных опасностей. Отсюда едва подлеченных солдат снова отправляют на фронт. Врачи автоматически штампуют: «годен». Солдаты угрюмо шутят: скоро будут из могил вытаскивать в маршевые роты.

Санитары таскают носилки с тяжелоранеными, таскают трупы в морг и в прозекторскую, термосы из кухни в раздаточную, моют полы в коридорах, лестницы и загаженные уборные, подают и убирают судна, ставят клизмы, пишут письма под диктовку слепых и безруких. Брехт устает от работы, от бессильной жалости, от злости и отвращения.

И все это время он сочиняет стихи, сочиняет в госпитале, на улице и дома. Где бы он ни был, он слышит – то более явственно, то глухо, – слышит слова, которые рвутся друг к дружке, чтоб стать стихом, песней, речью, спором. Они звучат вокруг, они бросаются к нему с газетных и книжных страниц, они всплывают в памяти, осмысленно или вовсе безотчетно, где-то на самом донышке слуха.

Возникает «Легенда о мертвом солдате».

Она приносит автору первую славу за пределами родного города.

Четыре года длился бой,
А мир не наступал.
Солдат махнул на все рукой
И смертью героя пал.
Однако шла война еще.
Был кайзер огорчен:
Солдат расстроил весь расчет,
Не вовремя умер он.
Над кладбищем стелилась мгла,
Он спал в тиши ночей.
Но как-то раз к нему пришла
Комиссия врачей.
Вошла в могилу сталь лопат,
Прервала смертный сон.
И обнаружен был солдат
И, мертвый, извлечен.
Врач осмотрел, простукал скелет

И вывод сделал свой:
Солдат – симулянт, сомнений нет,
Он в общем годен в строй.
...В прогнившую глотку влит шнапс,
Качается голова.
Ведут его сестры по сторонам,
А впереди – вдова.
А так как солдат изрядно вонял —
Шел перед ним поп,
Который кадилом вокруг махал,
Вонь заглушить чтоб.
...Но звезды не вечны над головой.
Окрашено небо зарей —
И снова солдат, как учили его,
Умер, как герой [3].

* * *

В марте 1918 года в Мюнхене ставят пьесу Ганса Йоста «Одинокий» – пьесу о печальной судьбе драматурга Кристиана Граббе (1801—1836), который погиб непризнанным, сломленный болезнями, пьянством, отчаянием. Пьеса высокопарно громкая, но многим нравится. Нравится порывистая напряженная патетика. В эти дни экспрессионистское искусство воспринимается молодежью как одна из примет революционного движения. Почти все литераторы и художники, называющие себя экспрессионистами, – явные противники войны, солдатчины, кайзеровской власти, всего казарменного, канцелярского и филистерского духа казенной Германии.

Летом в Аугсбурге друзья говорят об «Одиноком».

Брехт сердится:

– Пустая декламация! Такую пьесу я могу написать за неделю... Нет не такую – лучшую!..

Скептик Орге предлагает пари. Ударяют по рукам.

Через несколько дней Брехт приносит пьесу, озаглавленную «Ваал».

Герой – поэт и бродяга Ваал; он сам поет свои песни под лютню, так же, как Брехт, и в таких же трактирах, где завсегдатаями ломовые извозчики. Но во всем остальном он слепок легендарного аугсбургского бродяги Йозефа.

Брехт с детства помнит пугающие и поучительные рассказы о бродяге-мастеровом Йозефе – гуляке и драчуне, который долго

внушал ужас почтенным обывателям. Его считали виновником самоубийства девушки – одной из его многочисленных возлюбленных, обвиняли во всех мыслимых пороках и преступлениях. В то же время некоторые уверяли, что он очень образован, умен, красноречив. В 1911 году он бежал из города, преследуемый полицией, как убийца. Позднее говорили, что он умер в нищете, больной, одинокий.

Герой первой пьесы Брехта – поэт и бродяга Ваал – скотски порочен и скотски бесстыден. Он олицетворенная похоть, он откровенно жесток, груб, грязен, дик. Но он никогда не лицемерит, всегда и во всем безоговорочно правдив. И он любит жизнь; неистово любит все проявления жизни: в людях – прежде всего в женщинах – и в природе. Любит деревья, траву, реку, ветер, пищу и вино.

Есть ли бог или бога нет совсем,
Пока Ваал живет, Ваалу все равно.
Но Ваал не позволит шутить над тем,
Нет ли вина или есть вино.

Когда его спрашивают, неужели он и не думает о смерти, он отвечает: «Я буду драться до последнего. Кожу сдерут, я все еще буду жить; я отступлю в пальцы ног. И упаду, как бык в траву, где помягче. Я проглочу смерть как ни в чем не бывало».

Он умирает в лесу, отверженный, затравленный. Собрав последние силы, он выползает из хижины дровосеков, чтобы умереть на свету, чтоб увидеть звезды. Заключительные слова пьесы произносит молодой дровосек:

«...Спрашиваю его, когда он уже хрипеть стал, – глубоко так в глотке хрип, – о чем ты думаешь? Я всегда хочу знать, о чем думают в это время... А он говорит: „Я еще слышу дождь“. У меня даже мурашки по спине. А он так и говорит: „Я еще слышу дождь“...

Издавая свои пьесы в 1954 году, Брехт писал:

«Пьеса „Ваал“ может доставить много трудностей тем, кто не научился мыслить диалектически. Они не увидят в ней, пожалуй, ничего, кроме восхваления обнаженного эгоизма. Однако здесь „я“ противопоставляет себя такому миру, который признает не полезную, а только эксплуатируемую производительность. Вааловское искусство жить разделяет судьбу всех искусств при капитализме: оно становится предметом вражды. Ваал – асоциален, но в асоциальном обществе».

Уже в этой самой первой пьесе есть нечто очень существенное, что останется навсегда в творчестве Брехта – в стихах, в прозе и в драмах, – могучая, земная и глубоко поэтическая любовь к жизни, ко всем ее настоящим проявлениям.

Пройдут годы учения и странствий, годы первой славы, изгнания, войны и потом годы новой славы. Многое изменится. Но его ненасытное и щедрое жизнелюбие останется таким же. Оно будет по-иному восприниматься в свете новой, зрелой мудрости. Поэт и драматург будет иногда строго осуждать его или насмешливо критически осмысливать. Но по сути своей это будет все то же неизбывное озорное вааловское жизнелюбие. И в дерзком бандите Мэкки-Нож – герое «Трехгрошовой оперы», и в отважной хищнице маркитантке Мамаше Кураж, и в неунывающем Швейке, и в беспутном судье Аздаке из «Кавказского мелового круга», и в мудром ученом Галилее.

1918 год. Брехту двадцать лет. Он впервые написал пьесу. Он уверен, что война скоро кончится, что он уже не попадет на фронт, он будет изучать медицину и театр, будет сочинять стихи и пьесы. Друзья уже сейчас влюбленно слушают, когда он поет свои песни. Он никогда не бывает доволен собой и только от проклятой застенчивости притворяется самоуверенным. Но он твердо знает, что уже не может быть таким, как другие вокруг, не может и не хочет.

Он поет веселую песню о том, как «добропорядочные» люди, среди которых он живет сейчас, и святые в раю, куда он, конечно, попадет,

> ...говорят точь-в-точь как моя мать:
> Он иной человек, он иной человек,
> Он совсем иной, чем все мы.

Глава вторая
В беспокойную пору…

В города я пришел в беспокойную пору,
Когда голод царил.
К людям пришел я в пору восстания
И восставал вместе с ними.

Молодой солдат в бескозырке, надвинутой на брови, в мятой куртке и пыльных сапогах неторопливо идет вдоль темных домов. Только немногие окна светятся, разбавляя желтизной мутно-серые осенние сумерки. Солдат сосредоточенно смотрит вниз, будто пересчитывает плитки неровного тротуара.

– Эй вы, рядовой, почему не приветствуете?.. Эй, вы, должно быть, из помойной ямы сбежали.

Кричит фельдфебель хрипло каркающим, настоящим казарменным голосом. Сверкают сапоги и лаковый козырек фуражки, лоснится портупея. Плечистый, коренастый, усатый он стоит, широко расставив ноги, посреди тротуара. Рядом с ним унтер-офицер, выше, тоньше и весь тусклее – и сапоги, и глаза, и козырек. Он успокаивает фельдфебеля:

– Оставь его! Это санитар Брехт. Хороший парень, но никакой не солдат. Такого уже не научишь.

– Что значит не солдат? Распустились в тылах, сортирные вояки! Вот таких-то и надо учить… Стать как следует! Подобрать костяк! Брюхо назад! Грудь вперед! Руки по швам!

Санитар стоит перед орущим фельдфебелем и смотрит на него спокойно, даже весело, круглыми блестящими глазами.

– Почему не убираете брюхо, как приказываю?

– Не могу, господин главный фельдфебель, стараюсь, но не могу, нет у меня брюха,

Он говорит на гортанном жестком диалекте. Пруссак фельдфебель не может даже различить, то ли на швабском, то ли на одном из этих непонятных баварских наречий. Видно, деревенский остолоп, но все же ума хватило назвать его главным фельдфебелем или с испугу лишняя звездочка померещилась. Однако смотрит, пожалуй, нагло.

– Да плюнь ты на него, – уговаривает приятель. – Он студентик, заучился, бедняга, от книжек мозги навыворот, солдатом ему не бывать никогда, верь мне, он же полоумный.

– У меня поумнеет. А ну-ка, отойдите на десять шагов и встретьте нас как полагается. Шаг парадный, не сгибая колен, левая рука по шву, как стальная, правая – прямым углом, ладонь дощечкой к виску... Исполняйте. Круго-ом!.. Боже мой, и как только земля носит это чучело? Скребет ногами, точно старый мерин в стойле. И еле-еле вертит своей тощей задницей, будто она свинцовая... Круго-ом!.. Нет, ты только погляди, таращится младенцем Иисусом, непорочно зачатым, а не умеет ни козырять, ни повернуться, ни стоять. Вот из-за таких болванов мы и проигрываем эту дерьмовую войну.

– Так точно, господин главный фельдфебель, святая правда!

– Что значит святая правда?

– Проигрываем дерьмовую войну, господин главный фельдфебель.

– Что-о-о?

– Да, говорю тебе, не связывайся с этим чудаком. Ты же сам видишь, что он тронутый. – Унтер стучит пальцем себе по виску и тянет фельдфебеля в сторону ближайшей пивной. – У нас только неделя отпуска осталась, потом опять в окопы, так уж лучше нам пока рюмками командовать.

Санитар Брехт продолжает неторопливо идти вдоль вечерней улицы.

На темной кирпичной стене большие белые буквы старательно выписаны мелом: «Мы воюем не за отечество, не за бога, не против их врагов; мы воюем за богачей и убиваем бедняков».

Это правда, и, значит, есть люди, которые стараются, чтоб эту правду узнали все. Пора. С каждым днем становится все хуже.

Раненые опять прибывают поезд за поездом. Они рассказывают: американцы навезли новых пушек и молотят непрерывно. Чуть погода получше, налетают аэропланы, бросают газовые бомбы. А немецкая артиллерия едва огрызается; немецких аэропланов почти не видно. И с каждым днем все больше английских танков. Эти огромные бронированные коробки с пушками и пулеметами движутся, как черви на ребристых стальных лентах. Перекатываются через ямы, ломают деревья. Пули и снаряды от них отскакивают, как горох. Теперь только штабные франты хотят воевать. Фронтовикам все осточертело.

Раненые, больные прибывают и с востока, с Украины, из Польши, из Прибалтики, с Кавказа. Там повстанцы, партизаны создают новые фронты. На западе под ураганным огнем, в удушливом смраде газовых атак, еще держится хваленая прусская дисциплина: окрик фельдфебеля или гневный взгляд лейтенанта

страшнее смерти. А на востоке солдаты уже начинают митинговать, отказываются выполнять приказы, требуют мира, кричат, что не будут стрелять в русских товарищей...

Газеты пишут о забастовках в Берлине, Гамбурге, в рейнских городах. Вместе с забастовщиками на улицы выходят женщины, подростки, инвалиды и легко раненные солдаты из лазаретов, поют «Интернационал», кричат «Долой войну!». В Киле опять восстали экипажи военных кораблей. Отряды вооруженных матросов разъехались по стране, занимают железнодорожные станции, срывают погоны у офицеров, сопротивляющихся избивают. На заводах, в воинских частях создают Советы – солдатские и рабочие Советы.

Во вторую неделю ноября на улицах Аугсбурга необычайно шумно. Мальчишки-газетчики не успевают пробежать и одного квартала, их окружают целые толпы.

8 ноября кайзер покинул Германию, уехал в нейтральную Голландию. 9 ноября в Берлине социал-демократические депутаты провозгласили республику. 11 ноября начались переговоры о перемирии.

После четырех лет непрестанной пальбы впервые, наконец, умолкли пушки.

Санитар Брехт начинает каждый день торопливым взглядом в газету – что нового. Он рад революции. Рушится, наконец, власть напыщенных болванов и раззолоченных ничтожеств, кайзера и генералов, гимназических учителей – проповедников «сладости смерти» и бездушных врачей, отправлявших на фронт недолеченных солдат. Он слушает споры в госпитале и на улицах, иногда и сам ввязывается. Говорунов из верноподданных, которые возмущаются подлостью социалистов, изменивших присяге, он прерывает, внезапно спрашивая, громко и спокойно: «А разве сам кайзер – верховный главнокомандующий не дезертировал, не нарушил присягу первым?» Верноподданный смущенно замолкает или злобно отругивается, а вокруг смеются.

«Казармы и даже лазареты опустели. Старый город внезапно наполнился новыми людьми, они шли большими толпами с окраин, неся с собой такую жизненную силу, которой не знали улицы богатеев, улицы канцелярий и торговцев» (Брехт).

Он вырос в годы войны. Тогда смерть была заурядной повседневностью, хотя воинственные стихотворцы и пасторы воспевали ее как «мистическое таинство». Он ежедневно вплотную наблюдал самые разные личины смерти в университетском морге и в госпитале. И он возненавидел смерть, как личного врага, отвратительного и неотвязного.

Революция пришла восстанием жизни против смерти. И сорок

лет спустя он вспоминает ее, как приход небывалой «жизненной силы».

* * *

1919 год в Аугсбурге и в Мюнхене встречают, как год победоносной революции. Брехт спешит демобилизоваться, он снова ездит в Мюнхен, слушает лекции в университете, ходит на занятия театроведческого семинара и в мюнхенские литературно-артистические кафе. Потом возвращается в Аугсбург – к Би, к друзьям, к товарищам по лазарету, которые выбрали его членом солдатского Совета.

На улицах Аугсбурга и Мюнхена все чаще мелькают плакаты и листовки союза «Спартак». В канун Нового года этот союз сливается с новообразованной коммунистической партией. Спартаковцы-коммунисты призывают создать революционное рабочее правительство – правительство Советов, хотят разоружать реакционные войска, национализировать заводы, банки, земельные владения королевского дома и знати.

«Независимые социалисты» говорят, что у них и спартаковцев одинаковые цели, но разные средства. Их сторонники утверждают, что «независимцы» менее жестоки, более здравомыслящи, а противники – что они менее решительны и более болтливы.

Самыми решительными считаются анархисты – они хотят разрушить все, камня на камне не оставить от старых порядков.

В начале января в Аугсбург прибыл отряд матросов, они формируют Красную гвардию. Почти ежедневно в разных местах идут митинги, собрания, на которых произносятся пылкие речи. Но что именно нужно делать, никто не знает. А у лавок по-прежнему клубятся очереди за хлебом, за углем. И лавочники жалуются, что после революции стало меньше товаров, что хуже работают железные дороги.

Впрочем, жалуются не только лавочники. На тех же собраниях, где спартаковцы и «независимцы» призывают продолжать и углублять революцию, им возражают «социал-демократы большинства». Те самые, кого еще недавно обыватели считали опасными бунтарями. Они тоже выступают от имени рабочих – ведь рабочие издавна выбирают их своими делегатами, депутатами, руководителями. Они то и дело ссылаются на Маркса, на Бебеля, говорят, что «слишком революционные» требования невыполнимы, а неосторожные попытки их осуществить приведут к разрухе, к братоубийственным

кровопролитиям, насилиям. Это вызовет вторжение иностранных войск. Они восстановят монархию, и тогда погибнут все надежды на социализм.

Брехт и его друзья ходят с одного собрания на другое. Кричат, топают, свистят, мешают говорить умеренным и шумно одобряют всех, кто им кажется настоящими революционерами.

«Эти собрания... – вспоминает Мюнстерер, – велись не слишком благопристойно. Мы все рвались на галерку, чтобы иметь возможность плевать на лысины ораторов».

* * *

В январе 1919 года в Берлине начались уличные бои. Правительство хотело разоружить рабочих. Социал-демократический министр Носке сказал: «Кому-то нужно сыграть роль кровавого пса, что ж, придется мне». И он призвал на помощь генералов и офицеров. В город были введены войска. Солдатам-фронтовикам говорили, что в Берлине взбунтовались те же самые своекорыстные штатские и дезертиры, которые предали армию врагу, нанесли ей «удар в спину» и прогнали доброго кайзера.

Красногвардейцев, засевших в зданиях «газетного квартала», обстреливает артиллерия. Вожди коммунистов Карл Либкнехт и Роза Люксембург схвачены и убиты. В берлинском Совете продолжаются бесконечные прения, обсуждаются все новые проекты переговоров с правительством. В «газетном квартале» каратели расстреливают пленных, а в других районах Берлина разрозненные отряды Красной гвардии тщетно ожидают боевых приказов.

«Роте фане» – газета молодой немецкой компартии пишет 16 января: «...Массы стояли с 9 часов утра на холоде, в тумане. А где-то сидели вожди и совещались. Туман поднялся, массы продолжали стоять. А вожди совещались. Наступил полдень, к холоду прибавился голод. А вожди совещались. Массы лихорадило от возбуждения: они хотели действия, хотя бы слова, которое утолило бы их возбуждение. Но никто не знал его. Потому что вожди совещались. Туман спустился снова, наступили сумерки. Печальные разошлись массы по домам: они хотели большого, но не сделали ничего. Так как вожди совещались... Они совещались, совещались, совещались».

Примерно то же происходит в других местах Германии в 1919, и в 1920, и в 1921 году.

В нескольких городах и поселках сотни или тысячи рабочих,

вооруженных винтовками и пулеметами, сражаются против десятков тысяч солдат, против артиллерии, броневиков. А вокруг них и в сотнях других городов, в тысячах других поселков и деревень миллионы людей наблюдают за этими отчаянными сражениями. Многие сочувствуют тем или другим, многие наблюдают равнодушно; есть взволнованные, возмущенные или горюющие; но все остаются бездеятельными; все только глядят со стороны. Или вовсе не глядят, даже не знают, не интересуются тем, что где-то кто-то опять воюет.

Подавляющее большинство наблюдателей хотят одного: чтобы поскорей кончились «беспорядки» -все равно как, лишь бы кончились, лишь бы наступил, наконец, мир и можно было бы спокойно жить, работать, покупать, продавать, есть и пить, не думая о карточках, не выстаивая часами в очередях, посылать детей в школы, которые сейчас заняты воинскими частями и лазаретами, развлекаться, молиться, гулять, не холодея от страха при громком шуме на улице – опять стреляют? – не думать мучительно, встречая вооруженных: кто они – враги или «свои»?

Подавляющее большинство соотечественников и сверстников Брехта, почти все люди вокруг него – в семье, в университете, в кафе, на улицах – просто хотят мира, хотят жить.

* * *

...Поздним январским вечером он идет с очередного митинга. Несколько часов подряд слушал он разноречивые призывы, обещания, проклятия, славословия, доказательства, пророчества. Он верит тем, кто говорит, что необходимо бороться упорно, жестоко бороться. Так же, как боролись американцы при Вашингтоне и Линкольне, как боролись якобинцы в годы французской революции, как борются русские, осажденные в голодной Москве белогвардейцами и войсками Антанты. Но кто будет бороться здесь, в Аугсбурге?

«В то время я был членом солдатского Совета в одном из аугсбургских госпиталей, стал им после настойчивых уговоров нескольких друзей, которые утверждали, что заинтересованы в этом. Как выяснилось потом, я все же не мог изменить государственный строй так, чтобы это им понравилось. Мы все страдали от недостатка политических убеждений, а я к тому же еще от старого неумения воодушевляться... Я почти не отличался от подавляющего большинства других солдат, которым, разумеется, надоела война, но они были неспособны политически мыслить. Вот почему я неохотно вспоминаю об этом времени».

Так писал он почти десять лет спустя, в 1928 году. Тогда он уже читал Маркса и Ленина и окончательно убедился в том, что главной целью и смыслом его творчества должна стать борьба за социалистическую революцию. Со всем пылом новообращенного он осудил свое прежнее политическое недомыслие, стыдился своей беспомощности в дни былых революционных боев.

Но, рассматривая все, что он создавал в те годы – пьесы и лирические стихи, прозу и статьи по теории искусства, – можно убедиться, что уже тогда его мировосприятие необходимо определялось революцией.

Еще до того, как он сам это осознал, он уже стал поэтом Революции. Даже в тех произведениях, в которых нет явных примет революционности, нет ни обличений, ни призывов, все-таки в каждом слове ощутимо горячее дыхание времени, его разрушительные силы и страстная напряженность гнева и надежд. Брехт-художник, разбуженный и призванный к творчеству предчувствием и ожиданием революции.

Юношей он возненавидел войну и солдатчину.

Опыт революции учит его, что ненависть не должна ослеплять, что необходимо видеть и понимать, учит его глядеть вокруг, ни на что не закрывая глаз. Он радуется всем проявлениям жизни, всему, что способно противостоять смертоносным силам войны – противостоять действенней, чем бесплотный идеализм и самые добрые речи. Но опыт революции учит его, что плотское жизнелюбие Ваала губительно для других, а в конечном счете и самоубийственно.

Революция низвергает троны и правительства, разрушает вековые твердыни монархии, церкви, денег. Утверждает силу слабых, право бесправных, щедрость неимущих. Когда он поет вместе с друзьями на митингах «Кто был ничем, тот станет всем», он радостно воспринимает первозданный смысл каждого слова. «Заклейменные проклятьем» – проклятьем рабского труда, нищеты – гордо отвергают богов, царей и героев и идут на «последний бой». Последний бой, самый последний; за ним солнечная радость всем людям Земли.

Земля, человечество, Интернационал – союз народов земли. Насколько это больше, величественней и справедливей, чем один народ, одна страна.

Все, чему его учили раньше, было пустой болтовней, выдумками. Революция открыла ему ничтожество тех величеств и святынь, которым поклонялись его родители, учителя, пасторы. Революция наступает и отступает, увязает в трясинах обывательского равнодушия, иссякает от реформистского худосочия. Но в нем упрямо и неуклонно растет мятежное

своеволие поэтической мысли. Его воспитывают как победы, так и поражения, как силы, так и слабости немецкой революции. Он ее участник и наблюдатель, ее певец и критик.

* * *

Брехт живет в Мюнхене в квартире почтенной вдовы, которая сдает студентам «из хороших семей» комнаты, обставленные тяжелой, пыльной плюшевой мебелью, увешанные олеографиями и благочестивыми изречениями в рамках под стеклом или вышитыми на ковриках.

21 февраля 1919 года на улице убит Курт Эйснер – независимый социалист, председатель Совета министров Баварии. Убит бородатый близорукий книгочей, проповедовавший всеобщее братство в речах, наполненных цитатами из Гёте и Маркса, Лютера и Либкнехта.

Хозяйка Брехта, ее приятельницы, их мужья и большинство соседей – чиновники, буржуа, добродушные обыватели, ценители баварского пива, хорового пения и настоящей довоенной колбасы – гневно радуются: так ему и надо, проклятому чужаку, берлинскому еврею. Жаль только, что пулей убили, его бы надо было затоптать в навоз. Он же хотел, чтоб у нас, как в России, национализировали женщин и детей, чтоб все одинаково одевались, одно и то же ели.

...На улицах шумят митинги: темные обтрепанные пальто, солдатские шинели, матросские куртки. Охрипшие ораторы кричат: «Реакция наступает! Товарища Курта убили такие же гнусные и трусливые подлецы, как те, кто убил Карла и Розу... К оружию!.. Отомстим!.. Да здравствуют Советы!.. Долой Носке!.. Смерть убийцам!..»

Из Аугсбурга сообщают об уличных боях. Друзья Брехта оказались в разных лагерях. Ганс Отто Мюнстерер санитаром у красногвардейцев. Отто Мюллерайзерт в казармах добровольческого корпуса белых; он попал туда то ли от злости на Версальский мир, то ли из страха перед нищетой, то ли от юношеской тоски по романтическим приключениям.

Железнодорожное сообщение между Мюнхеном и Аугсбургом прервано. Брехт пишет Мюллерайзерту короткое письмо, в котором решительно предупреждает, что «не придет на его похороны». А неделю спустя посылает другое письмо: дескать, передумал; поразмыслив, решил, что «глупость еще не основание для развода», и поэтому, будучи убежден, что бедняга Мюллерайзерт в ближайшее время «умрет смертью героя»,

обещает все же прийти на его похороны. Насмешки подействовали, Мюллерайзерт покинул корпус и вернулся в университет, к медицине.

Сам Брехт никак не займется медициной всерьез. Он застрял в своей плюшевой норе и пишет драму о революции. Он хочет понять, почему правда революции такая простая, очевидная, так насущно необходимая, остается только словами плакатов, речей, газет. Почему у врагов этой доброй правды больше оружия, больше сил, почему ложь и зло оказываются сильнее, быстрее убеждают, отравляют ненавистью его добрейшую хозяйку, соседей, профессора Кутшера, швейцара в кафе?

Чтобы понять, он должен писать. Стремительно возникает пьеса «Спартак». Ее нужно ставить. Брехт идет к Лиону Фейхтвангеру, который работает литературным советником Камерного театра. Фейхтвангер – известный драматург и беллетрист. Брехт читал и смотрел его пьесы: «Еврей Зюсс» и «Висантасана». Они легко и прочно сработаны. Читал его остроумные статьи и рецензии. Слыхал от приятелей, что этот уже немолодой – 37 лет! – литератор не чванится с молодежью, умеет отличать настоящее искусство от подделок и, не стесняясь, говорит правду любым авторам.

Квартира Фейхтвангера совсем непохожа на логово Брехта – большая, нарядная, опрятная. Книжные шкафы, картины, множество фотографий в рамках, ковры, бронза, фарфор, дубовые кресла.

Хозяин всего этого – щуплый, рыжеватый, очень старательно причесанный; большие пристальные очки; сдержан, вежливо улыбается, выпячивая нижнюю толстую добрую губу, а верхняя – тонкая, насмешливая, злая. Он ничем не похож на горластых, бесцеремонных приятелей Брехта.

Неужели этот франт, угнездившийся в роскоши, говорящий нарочито литературно – едва заметна баварская гортанная певучесть, – может понять его драму, в которой никаких прикрас, никаких ужимок, одна голая сердитая правда? Брехт чувствует себя неуверенно, злится и поэтому разговаривает грубее, чем собирался, спешит уйти.

Фейхтвангер вспоминает: «...в мою мюнхенскую квартиру вошел очень молодой человек, тщедушный, плохо бритый, небрежно одетый. Он жался к стенам, говорил на швабском диалекте, принес пьесу, назвал себя Бертольт Брехт; пьеса называлась „Спартак“. В противоположность большинству молодых авторов, которые, отдавая свои рукописи, говорят обычно, что их творение вырвано из кровоточащего сердца, этот молодой человек настойчиво говорил, что написал пьесу

исключительно для заработка».

Драма «Спартак» потом была переименована в «Барабанный бой в ночи».

...Солдат Андреас Краглер возвращается в Берлин из плена из Марокко; он узнает, что его невеста Анна изменила ему с преуспевающим дельцом, забеременела и собирается выходить замуж. Ее отец, владелец фабрики, доволен зятем. В городе восстание. За сценой уже начинаются уличные бои. Краглер тщетно спорит с родителями неверной Анны. В отчаянии он уходит, примыкает к восставшим спартаковцам. Анна идет вслед за ним, ищет его. Наступает рассвет. Краглера ждут товарищи на баррикадах, но он встретился с Анной, и она уводит его. Пусть она уже не та, о которой он мечтал на фронте и в плену, но он уходит с нею, чтобы «просто жить». Он говорит, обращаясь к товарищам и к зрителям: «Вы почти утонули в слезах, оплакивая меня, а я только простирнул сорочку вашими слезами. Вы хотите, чтобы мое тело гнило в сточной канаве ради того, чтобы ваши идеи устремлялись в небеса? Вы пьяны, должно быть. Мне вы осточертели. Ведь это же обыкновенный театр. Здесь подмостки и луна из бумаги, а там зато мясорубка, бойня, и только это настоящая жизнь...» Он говорит с исступленным бесстыдством: «...бедняки умирают в „газетном квартале“, дома обрушиваются на них; утро сереет; они лежат на асфальте, как утопленные кошки... а я свинья, и свинья идет домой».

Краглер уходит, чтобы жить без мечты, без радости, хоть как-нибудь, но жить.

В нем та же неистовая скотская жажда жизни, что и в Ваале; и художник показывает ее так же беспощадно, с той же увлеченностью исследователя, не проклиная и не оправдывая. Он показывает мир, в котором любовь к жизни, оставаясь только стихийной силой, превращает человека в свинью. Но, обличая свинство героя, он вместе с тем старается понять Краглера и по-своему жалеет его.

Фейхтвангер пишет: «Люди в этой пьесе говорили диким и сильным языком, независимым от моды, не вычитанным из книг, а услышанным от народа. Я позвонил автору: зачем он лгал мне, будто писал эту пьесу только из-за крайней нужды? Однако молодой автор возмутился так, что его речь стала диалектной до полной непонятности, и сказал, что эту пьесу писал только для денег, что у него есть другая пьеса, действительно хорошая, и он принесет ее. Он принес пьесу, которая называлась „Ваал“... и она оказалась еще более дикой, еще более хаотичной и совершенно великолепной».

Фейхтвангер на четырнадцать лет старше Брехта. Но о

многом думает так же и так же презирает благовоспитанных мещан и светских болванов, хотя сам внешне, казалось бы, и не выделяется из их среды. В отличие от Брехта он и впрямь холодно рассудителен, тогда как тот лишь страстно стремится к бесстрастности. Фейхтвангер действительно сдержан, спокоен даже в описаниях исступленных буйств, в рассказах о самых необычайных событиях, а Брехт еще только упорно добивается сдержанности, отстраненности. В простых грубоватых словах его стихов, в будничных эпизодах пьес под туго напряженными оболочками внешней сдержанности клокочут гнев и ненависть, прячется застенчивая нежность.

«Барабанный бой» – пьеса о человеке, ограбленном войной, но отказавшемся от революции, покинувшем товарищей ради оскверненного и мнимого счастья, написана стремительно, почти одновременно с теми событиями, которые были ее сюжетным и историческим фоном. Но эта пьеса оказалась провидческой – она предвосхитила поражение немецкой революции, которую предавали такие же непостоянные сторонники, как Краглер, и расстреливали такие же постоянные противники, как те, кто убивал берлинских спартаковцев в «газетном квартале».

* * *

В феврале 1919 года в Веймаре, городе классиков, открылось учредительное национальное собрание германской республики. Потом ее так и назовут Веймарской. Мир должен поверить, что новая Германия – прямая наследница гуманистических традиций Гёте, Шиллера, Гердера – великих космополитов, живших и погребенных в Веймаре.

Президентом новосозданной республики избран социал-демократ Фридрих Эберт. Главой правительства назначен социал-демократ Филипп Шейдеман; кроме социал-демократов, в правительство вошли представители партии центра (католиков) и демократов.

Провинциальный тихий Веймар оказался временно – на несколько месяцев – столицей республики. Берлин слишком ненадежен, там все еще остаются вооруженные рабочие и матросы, все еще существуют Советы; и хотя левые социалисты и коммунисты в меньшинстве, но они продолжают выступать и у них еще достаточно много решительных и вооруженных сторонников.

В начале марта берлинские рабочие и часть солдат снова восстают. Строят баррикады. Правительственные войска

штурмуют их танками. Тяжелая артиллерия бьет по улицам и домам, занятым рабочими.

21 марта в Будапеште провозглашена Венгерская Советская Республика.

В апреле в Мюнхене социал-демократы и независимые провозгласили Баварию советской республикой. Они действуют наперекор коммунистам, которые в меньшинстве и возражают, что еще не созрели условия для пролетарской диктатуры.

В Лейпциге начала выходить запрещенная в Берлине газета «Роте фане». 11 апреля эта газета пишет: «Из России – святого очага пролетарской революции искра перебросилась в Венгрию... Настал час, который может в любой миг стать поворотным для германской революции».

14 апреля коммунисты вошли в правительство Баварии и руководили им до 27 апреля [4].

Вождь баварских коммунистов Евгений Левине – сын петербургского банкира, профессиональный революционер, воспитанный в царских тюрьмах. Тихий фанатик, добродушный и приветливый, он каждую минуту, не колеблясь, готов умереть сам, отправить на смерть друзей и уничтожить любое число врагов. Убежденный в том, что владеет абсолютной истиной, этот скромный человек брезгливо или жалостливо презирает тех, кто думает по-иному, кто колеблется или сомневается.

Его помощник матрос Рудольф Эгельхофер – упрямый, отважный, но политически наивный мечтатель-бунтовщик – командует Красной армией.

Левине, Эгельхофер и их друзья считают, что революция в Баварии началась преждевременно, но именно поэтому для того, чтобы «восстановить нарушенные законы истории», необходимо ускорить развитие событий, необходимо действовать быстро и сурово. Некоторые члены компартии уверены, что все баварские крестьяне – «сплошная реакционная масса», которую нужно беспощадно подавлять.

Независимыми социалистами руководит молодой литератор Эрнст Толлер – поэт, драматург, человек романтической судьбы. В 1914 году война застигла его, двадцатилетнего студента, во Франции; он с трудом пробрался на родину и, скрыв порок сердца, пошел добровольцем в немецкую армию. На фронте был награжден за храбрость, ранен и демобилизован, так как в госпитале обнаружилось его заболевание. К этому времени он уже стал пацифистом. Вступил в партию независимых социал-демократов, вел антивоенную пропаганду на военных заводах, был арестован и заключен в крепость. Толлер мечтает о бескровной доброй революции. Он страстно возражает против

введения смертной казни, против приказа расстреливать белогвардейских офицеров. Став командующим Красной армии, он запретил вести артиллерийский огонь по городу, занятому противником, – ведь там были и мирные жители. Он порвал приказ Левине о расстреле заложников и сам тайно выпустил на свободу нескольких офицеров и буржуа, объявленных заложниками.

Идут бесконечные бесплодные дискуссии, В правительстве спорят о том, как наладить снабжение городов, если крестьяне не хотят ничего продавать, где установить пределы революционному насилию и в какой степени оно вообще необходимо. Издаются декреты, которых никто не хочет осуществлять, и боевые приказы, которых никто не может исполнить.

Между тем силы контрреволюции крепнут, становятся организованнее и уверенней. Правительство правого социал-демократа Гофмана, свергнутое Советами, перебралось в северный городок Бамберг и оттуда начало готовить поход против «красного Мюнхена». В соседней Тюрингии генерал фон Эпп сформировал баварский добровольческий корпус из кадровых офицеров и солдат, к нему присоединяются отряды гражданской обороны, навербованные главным образом из крестьянских парней и городских мещан, которые ненавидят пруссаков и вообще всех «пришлых чужаков», твердо убеждены, что мюнхенские Советы – это затея прусских матросов, русских большевиков и берлинских спартаковцев, интеллигентов и евреев, старающихся погубить Баварию. В штабе фон Эппа назначен на офицерскую должность пропагандиста некий ефрейтор Гитлер. Правительство Гофмана призвало на помощь белогвардейские войска из Пруссии и Вюртемберга. 19 апреля начались бои, и уже через неделю Мюнхен блокирован. В самом городе почти открыто действуют диверсионные группы, которые выводят из строя и без того скудную военную технику республики.

Брехт рассказывает:

«В Аугсбурге не оказалось ни одного красногвардейца. Мы не имели времени, чтобы издать хоть одно предписание, национализировать хоть один банк, закрыть хоть одну церковь... Уже через два дня войска фон Эппа вошли в город, наступая на Мюнхен. Один из членов революционного комитета скрывался в моем доме, пока ему не удалось бежать из города».

Мюнхен занят 2 мая после жестоких уличных боев. Сразу же начались аресты, расстрелы, суды.

Евгений Левине и на скамье подсудимых неколебимо уверен в правоте своего дела. «...Я хорошо знаю, что все мы, коммунисты, смертники в отпуске. Не знаю, продлите ли вы еще мой отпуск

или мне придется присоединиться к Карлу Либкнехту и Розе Люксембург. Вы можете меня убить, но мои идеи будут жить!..»

5 июня Левине расстрелян. Газеты сообщают, что прокурор, присутствовавший при казни, восхищался его мужеством.

Поэта Мюзама, анархиста, осудили на пятнадцать лет, Толлера – на пять лет каторжной тюрьмы.

* * *

Брехт стал постоянным театральным рецензентом аугсбургской газеты независимых социал-демократов «Воля народа»; он по-прежнему живет то в Аугсбурге, то в Мюнхене, ходит еще иногда в университет, но уже твердо знает, что не будет ни ученым, ни врачом. Он пишет стихи и пьесы.

Слово, запечатленное на бумаге, прочитанное тысячами людей, слово, звучащее со сцены, – это оружие, которого не одолеть ни штыками, ни снарядами. Но слово не только оружие. Слово певца, драматурга, журналиста это еще и орудие познания. Более надежное, чем скальпель или микроскоп. Слово его рабочий инструмент и вместе с тем его отдых, радость, игра.

Он пишет стихи, баллады, одноактные пьесы, снова перерабатывает «Ваала» и «Барабанный бой».

Летом на целые дни уходит с друзьями на берег Леха; у самого города за рекой начинаются луга и рощи. Кас Неер идет с этюдником и альбомом для рисования, Орге Пфланцельт философствует, высмеивает высокопарную болтовню газет и доверчивость Отто Мюллерайзерта, который все еще серьезно относится к романтическим идеалам бескорыстной дружбы и чистой любви.

Они валяются в густой прибрежной траве и в зарослях ивняка; купаются, греются на солнце, говорят о девушках, о революции, о стихах и книгах. Брехт всюду носит с собой гитару. Время от времени он начинает перебирать разреженные струны – их всегда недостает – и поет свои баллады или песни, которые сочинил на слова Киплинга, Ведекинда, Вийона. Он сочиняет к ним простые мелодии, диковатые, но привязчивые, подчиняющие слух и память. Вечерами друзья бродят по улицам и городским садам. Брехт с гитарой, Кас или Отто со скрипкой. Орге дирижирует неистово, размахивая руками и раскачивая головой, представляя самозабвенное упоение музыкой; еще кто-нибудь потрясает длинной палкой с бумажным фонарем. Брехт поет высоким резким голосом, отчетливо выговаривая все слова, даже такие, которые в благопристойном обществе считаются грубо

неприличными.

Аугсбургские обыватели испуганно шарахаются, ругаются и отплевываются, заслышав эти концерты. Можно только пожалеть директора Брехта. Его сын совсем от рук отбился. Добро бы еще только мальчишеское озорство – студенты всегда чудят, – но этот уже совершеннолетний, двадцать один год исполнился. Увел девушку из хорошей семьи, живет с ней невенчанный. Родился ребенок, а они не то что в церковь, даже в магистрат не пошли, чтобы узаконить свою связь. Вот они, последствия всех этих революций, Советов, спартаковских идей. Разрушаются устои морали и семьи, для наглых мальчишек уже ничто не свято.

* * *

В июле подписан мирный договор в Версале.

Условия мирного договора тягостны и оскорбительны. Они возмутили многих людей в Германии; правительство старается использовать это возмущение и чувство ущемленного национального достоинства. Социал-демократы громче всех правых обвиняют державы Антанты в том, что это они морят немецкий народ голодом, нарочно вызывают экономическую разруху. Правительственные чиновники и социал-демократические газеты, пасторы в церквах, офицеры в казармах настойчиво раздувают националистические страсти, доказывают, что революционная борьба только на руку внешним врагам, что у всех немцев без различия классов и состояний общие интересы.

Наглядным подтверждением этого должно служить единство старых вельмож-аристократов и новых, «социалистических» министров: бывшего печатника Шейдемана, бывшего столяра Носке, бывшего канцеляриста Мюллера; кайзеровские генералы почтительно козыряют бывшему шорнику Эберту, который стал президентом империи. Он глядит со страниц газет и журналов, с плакатов и почтовых марок. Густой ежик над упрямым выпуклым лбом, сонный тяжелый взгляд, ветчинные щеки и короткая толстая шея – облик рядового солидного обывателя – любителя пива и кегель. Он олицетворяет благонадежность и прочность немецкой демократии.

Эберт и его товарищи – бывшие рабочие, бывшие партийные и профсоюзные чиновники, а ныне государственные деятели – более или менее ловко носят черные сюртуки, цилиндры и крахмальные манишки, более или менее ловко подражают своим аристократическим предшественникам в манерах, в речи, в неторопливом попыхивании сигарами, в цветистом пустословии

дипломатических тостов и ответов на вопросы журналистов. Учатся непринужденно и величаво улыбаться перед фронтом щелкающих фотоаппаратов. Рядом с ними их коллеги, подчиненные и вместе с тем наставники – кайзеровские сановники, великосветские бюрократы, отлично вышколенные, непроницаемо спесивые, бесстрастно самоуверенные. Они-то и правят государством. Сперва они вежливо скрывали презрение к неотесанным выскочкам-плебеям. Но постепенно старое чиновничество в министерствах, судах, местных управлениях ассимилировало новичков, обтесывая, обкатывая их по своему образу и подобию.

Национальный гимн остался прежним: «Германия, Германия превыше всего на свете». Но Германия ведь не столько географическое понятие – *к*тому же мирный договор подпортил немецкую географию, – сколько прежде всего *империя.* Став республикой, она по-прежнему официально во всех документах, на вывесках, паспортах, денежных знаках именуется империей – «рейх».

Германия превыше всего, всех низменных личных интересов, всех отдельных человеческих судеб. И значение каждого немца определяется лишь тем, какое место он занимает в империи, – его чином, титулом, должностью. Даже богатство обретает настоящую цену лишь после того, как его закрепляют званием «коммерциенрат» – коммерции советника. И никакая ученость не в счет, если не подтверждена степенью доктора, званием профессора. А высшим признанием для ученого и для писателя по-прежнему остается чиновное звание «гехаймрат» – тайный советник.

Английские журналисты шутят: после войны Англия стала республикой с королем, а Германия осталась монархией без монарха. Правительство немецких социал-демократов опирается на монархическую бюрократию и на монархическую военщину. Генералы и офицеры рейхсвера, стиснув зубы, присягают на верность республике, но считают себя по-прежнему связанными присягой, данной императору. Тысячи офицеров и унтер-офицеров, для которых не нашлось места в казармах рейхсвера – по мирному договору его число не должно превышать ста тысяч, – вступают в добровольческие корпуса (Freikorps), которые сражаются против Красной армии в Прибалтике, против польских легионов в Силезии и против немецких рабочих в Берлине, в Баварии, в Саксонии, на Рейне.

* * *

Осень и зима 1919—1920 годов – голодная, трудная пора. Дотлевают надежды и на революцию и на мирное наступление социализма. Карточек на хлеб уже нет, беспрепятственно хозяйничают «шиберы» – спекулянты. Деньги обесцениваются, коробок спичек стоит несколько сот марок.

Брехт пишет для «Воли народа» короткие заметки о спектаклях и фильмах. Они мало похожи на обычные рецензии. Автор хочет, чтобы читатели думали не столько о пьесе, постановке, сколько о том, что происходит в городе, в стране, в мире.

Заметка о постановке «Дон Карлоса» (15 апреля 1920 года) открывается неожиданным противопоставлением.

«Я всегда, видит бог, любил „Дон Карлоса“, всегда. Но в эти дни я читаю книгу Синклера „Джунгли“ – историю рабочего, который умер от голода вблизи от чикагских боен. Речь идет о самом простом – о голоде, холоде, болезни; они побеждают человека так неотвратимо, словно и впрямь их ниспослал бог. У этого человека однажды возникает маленькое виденье свободы, но его сбивают с ног резиновыми дубинками. Его свобода не имеет ничего общего со свободой Карлоса; я знаю это, но теперь я уже не могу принимать всерьез рабство Карлоса. (К тому же свободу у Шиллера всегда требуют в общепризнанно прекрасных ариях)».

Собственно рецензию составляют короткие иронические отзывы о постановке и отдельных исполнителях:

«...сохранилась старая двойственность стиля... хотели говорить по-человечески, а это не получилось, отчасти потому, что просто не умели и не хотели отказываться от райского пения... Мерц играл не Филиппа, а толкового обер-бургомистра».

В заключение призыв к читателям:

«Посмотрите „Дон Карлоса“ – он так же увлекателен, поверьте мне, как фильм „Хлеб“. (Но прочитайте также роман Синклера „Джунгли“!)

Приезжая в Мюнхен, теперь он все чаще бывает у Фейхтвангера. Вскоре после их первой встречи Фейхтвангер начал писать новую пьесу, которую закончил очень быстро – за несколько месяцев. Называлась она тогда «Томас Брехт». Это пьеса о немецкой революции 1918—1919 годов. Герой – пылкий идеалист-интеллигент, мечтающий о светлой, доброй революции. Его убивают реакционеры в тот самый миг, когда он собирается уйти в отставку, разочарованный, отчаявшийся, не приемлющий политических маневров и суровой необходимости кровавой, жестокой борьбы, необходимости насилия.

Фейхтвангер назвал Брехтом героя, который был похож

скорее на Эйснера и Толлера. Но в трагических коллизиях этой пьесы воплотились те события и противоречия, те мысли и сомнения, о которых он постоянно говорит и спорит с Брехтом. В конце концов он все же изменил название на «Томас Вендт, драматический роман».

Брехта подзаголовок заинтересовал не меньше, чем сама пьеса. «Драматический роман». Действие сочетается с повествованием, прямое изображение с описанием.

Можно спорить о том, как это получается именно в этой пьесе. Но само по себе такое новшество необходимо. Пожалуй, иначе и не представить на сцене мировую войну или революцию. Слишком разнородны и противоречивы эти события и стремительно изменчивы. В спектакле драматические картины необходимо дополнять эпосом – рассказом.

* * *

Мюнхенское кафе «Стефани» много лет служит пристанищем поэтам, художникам, артистам. Леонгард Франк так описывает его:

«Центр мюнхенской богемы – кафе „Стефани“ состояло из двух помещений: в первом за столиками, стоявшими вдоль окон, местные знаменитости каждый день играли в шахматы на глазах у восхищенной публики; во втором – главном зале – жарко натопленная печь, мягкие продавленные диванчики, от которых несло затхлым, красный плюш... В переполненном зале установился своеобразный теплый аромат – неповторимая смесь запахов кофе, плесени и густого сигарного дыма. Всякий пришедший сюда человек чувствовал себя здесь как дома».

Здесь можно часами сидеть за чашечкой кофе или кружкой пива, обсуждать книги, спектакли, выставки, читать стихи, зубрить роль или, забравшись в укромный угол, писать романы, поэмы, драмы. Незыблемый обычай охраняет каждого пишущего от посягательств. Ровный жужжащий гомон, смешанный с приглушенными шумами улицы, для привычных покойнее тишины. Официанты знают завсегдатаев; многим отпускают в долг.

В этом кафе постоянно бывают Брехт и его друзья.

Вальтер Меринг, остроумный, язвительный берлинец, сочиняет песни и куплеты о сумасшедшей жизни в сумасшедших городах:

Вдоль Унтер-ден-Линден бегом, бегом.

Пешком. Верхом. На всех парах.
Часы в руке, котелок на башке.
Впопыхах. Впопыхах. Впопыхах...

Вальтеру нравятся баллады и пьесы Брехта; необходимо, чтобы их узнало побольше слушателей. Вальтер привел его в «Дикий театр», который создала энергичная и бесшабашная Труда Герстенберг. Это театр-варьете, разношерстная эстрада. Большинство актеров – молодые, обозленные на буржуа, на политиканов, на театральных хозяйчиков и снобов-рецензентов. За кулисами, в кафе, на улице они держатся так же, как на сцене: пестро одеваются, подкрашивают губы, чернят или синят веки, густо пудрятся и надсадно патетически произносят значительные слова, горласто или гнусаво, заунывно поют, громко хохочут, далеко запрокидывая голову. Брехт резко выделяется между ними. Он и на сцену выходит бледный, насупленный, в той же кожаной куртке, в которой бродит по улицам. Он садится на обыкновенный табурет, кладет на острые колени гитару и поет жестковатым, резким, скрипучим голосом. Поет, не напрягаясь, не играя модуляциями, но отчетливо произнося каждое слово, старательно выпевая каждый переход мелодии. Он не старается понравиться слушателям, не заискивает перед ними, не улыбается. Он даже не поет, а внятно, просто и серьезно рассказывает песни.

Чаще всего это страшные рассказы, страшные еще и тем, как спокойно, почти бесстрастно говорится -поется о смерти, о страданиях, о жестокости.

«Апфельбёк или полевая лилия» – баллада о мальчике Якобе Апфельбёке, который зарезал отца и мать и несколько дней прожил в одной квартире с трупами, ел, пил, и тревожил его только смрад начавшегося разложения. «О детоубийце Марии Феррар» – баллада о девушке-батрачке, «бесправной, безупречно целомудренной, рахитичной сироте». Забеременев, она тщетно пыталась избавиться от плода, тяжело работала, скрывала свое состояние до самого последнего дня, родила безмолвно в уборной, убила ребенка, потому что он начал кричать, и сама умерла в тюрьме.

Брехт сидит на табурете, придвинутом вплотную к краю сцены, перебирает струны гитары, спокойно и печально смотрит в зал.

Некоторые записные театралы морщатся.

– Это не искусство. Он обыкновенный рыночный куплетист, конкурирует с шарманщиками. Он подражает кабацким песням

Ведекинда, но подражает плохо, потому что недостаточно музыкален. Слушая его, можно впасть в отчаяние, возненавидеть человеческий род.

Но Фейхтвангер, Бехер, Меринг и многие вовсе незнакомые запоминают эти песни, переписывают тексты. Брехт иногда слышит, как его песни звучат на улице, в вечернем парке.

Его слово живет теперь далеко за пределами кафе «Стефани» и «Дикого театра». Но именно сцена придает слову особую жизнеспособность. На сцене его песни как бы приобретают новый, дополнительный заряд энергии.

В университете говорят о незыблемых законах театрального искусства. Но тот же профессор Кутшер восхищается художниками, которые дерзко пренебрегали этими законами и создавали свои. Шекспир. Клейст. Бюхнер. Ведекинд. Всегда и везде были отважные разрушители святынь, искатели нехоженых дорог, открыватели новых континентов. Впрочем, еще больше было чудаков, которые изобретали уже изобретенное, открывали уже открытое. Кто это сказал: «Талант придумывает – гений крадет»? Шекспир и Гёте не боялись прослыть подражателями. Эсхил и Софокл не выдумывали сюжетов, им годились «крохи со стола Гомера». Рафаэль и Леонардо писали все ту же девушку с младенцем. И обязательно в красно-синих одеждах. Важно было, *как* писали. Мало знать, надо уметь. Каждый первокурсник знает, как следует вскрывать труп, но только опытный прозектор умеет несколькими уверенными разрезами распластать его так, чтобы сразу открыть и показать именно то, что нужно, именно те мышцы, полости, кости, которые вот сейчас требуются. Бюхнер знал анатомию тел и умел анатомировать души,

И он тоже должен научиться этому, должен узнать анатомию сцены.

Он ходит в театры, в цирк, в кино, слушает эстрадные концерты. Встречаясь с артистами, режиссерами, драматургами, внимательно слушает их рассказы и споры.

Старый клоун Карл Валентин – печальный и умный ворчун – не священнодействует, не хвастает и не жалуется. Он работает, работает упорно и напряженно, как атлет, как акробат под куполом и вместе с тем легко, непринужденно, как жонглер или хороший фокусник. Он всегда начеку, как дрессировщик хищников, но работать ему весело и занятно, почти так же весело, как тем детям, которые хохочут и визжат, глядя на него.

Брехт подолгу сидит в уборной Валентина, ходит с ним и его женой в пивную, слушает его рассказы и рассуждения.

– Кто кривляется, пыхтя и потея, тот никого не рассмешит. И самому тошно и другим смотреть противно... Настоящая шутка

проста, всем понятна, но неожиданна... Если делать вид: а вот я сейчас пошучу, а вот рассмешу – ни черта не выйдет. Когда же вроде нечаянно, случайно, тогда и от чепухи смешно. Вот у меня старая реприза с пустыми очками, а все еще смеются и ты смеялся – я видел. А подумай, что в ней такого? Партнер спрашивает: почему очки без стекол. И я думаю, серьезно думаю: действительно, почему? И отвечаю, подумав, рассудительно: «Все-таки хоть что-нибудь»...

Брехт читает Валентину свои пьесы, поет баллады, рассказывает о новых замыслах. Замечания клоуна, брошенные словно невзначай, всегда точны. Брехт пишет специально для Валентина короткие пьесы-фарсы, простые и грубые, как шутки баварских крестьян.

Несколько раз он выступает вместе с Валентином на эстраде. Он помогает другу и пристально следит, как разные люди в зале воспринимают озорную пародийную музыку, как возникают или разрушаются контакты между актерами и зрителями. Приятели из кафе «Стефани» приходят поглядеть: Валентин с подвязанной черной бородой, в темном сюртуке и котелке; наклеенный нос, круглые пустые очки. Он истово, оглушительно дует в бронзово лоснистую мятую валторну; рядом с ним Брехт без всякого грима, одет, как всегда; сосредоточенно гундосит сипловатым кларнетом.

В ложе знакомый литератор: косая ухмылка, удивленно приподнятые плечи: «Нелепое оригинальничание. Зачем понадобилось поэту кривляться в балагане?..»

* * *

1 мая 1920 года умерла мать.

На следующий день он пишет стихотворение. Без рифм, без правильного ритма. Не подыскивать же теперь созвучные слова, проверяя то и дело, согласуются ли ритмически строки. Однако мысли его уже рождаются в словах-образах, влекут одна другую, сами собой притягиваясь. И скрепляют их простые, но внезапные, неожиданные сцепления воспоминаний, внутренние неприметные связи предметов, ощущений и слов, родственных или созвучных. Когда мать сердилась, она говорила сыновьям: «Теперь вы дуетесь на меня, мать вам надоела, а вот умру, пожалеете, но тогда уже из земли меня и ногтями не выскребете».

Слова о смерти матери приходят шагом библейских псалмов, заупокойных причитаний.

«Многие уходят от нас, и мы их не удерживаем,
Мы сказали им все, и уже ничего не осталось между ними и нами, и лица у нас были тверды в миг разлуки.
Но мы не сказали самого важного, мы упустили необходимое.
О, почему же мы не говорим самого важного, ведь это было бы так легко, ведь не говоря, мы себя обрекаем проклятью!
Эти слова были так легки, они скрывались там, за зубами вплотную, они упали от смеха, и поэтому мы задыхаемся с перехваченным горлом.
Вчера умерла моя мать, вечером Первого мая!
Теперь ее и ногтями не выскрести...»

Старый дом в Аугсбурге стал еще темнее, угрюмее. В голосе отца скрипит сурово сдержанная, но безнадежная тоска. Теперь и младший – Вальтер все больше отдаляется от дома. Правда, он изучает химию, технологию производства бумаги, казалось бы, должен стать прямым наследником отца-директора. Но Вальтер восхищается беспутным старшим братом, переписывает его стихи, вырезает из газеты его статейки. Отца же только раздражают сочинения Берта, изредка попадающиеся ему на глаза. То вовсе непонятные, бессмысленные сочетания обычных слов и простых фраз, то дикие, грубые, косноязычные или непристойные стихи. Как только печатают такое и кому это может нравиться? Но сыновей уже не убедишь никакими резонами. Им нипочем и здравый смысл и мораль. Спорить с ними – значит навсегда поссориться, враждовать. И все попусту.

Отец старается сдерживаться. Ничего не требует, не ждет ответов на саркастические замечания, не укоряет, не пристает с поучениями. Он только потребовал, чтобы пьеса «Ваал» была опубликована не под фамилией автора.

– Это ведь и моя фамилия. Не хочу, чтоб к ней прилипла такая пакость. Ты и сам потом будешь рад, что не осрамился. Вдруг еще возьмешься за ум...

После смерти матери Берт окончательно перебрался в Мюнхен и лишь изредка наезжает погостить. Он знает, что в старом доме его всегда ждет все та же комната под крышей, та же кровать, и стол, и книжная полка. Приезжая, он видит, как отец неловко скрывает радость, как осторожно расспрашивает, ожидая чуда: может, одумался, займется, наконец, серьезным, настоящим делом. Отец приметно стареет. Каждый раз, пожимая его руку, сын чувствует – опять стала тоньше, слабее. От этого ощущения

где-то глубоко начинает саднить горечью. И такую же горечь источают знакомые комнаты, лестницы, диван, кресла, белые занавески на окнах и темные снимки на стенах. Все напоминает о матери, о том, что ее нет. Дом потускнел и остудился без ее взгляда – грустного ли, смешливого, но всегда светлого, теплого. Дом стал глуше без ее шепеляво напевного швабского говорка, без шороха ее платья, стука ее шагов.

Старый дом в Аугсбурге – только прошлое. Заплечный груз, который мешает идти, тянет остановиться, тянет вниз...

А в Мюнхене все улицы и переулки ведут в будущее и клокочут настоящим. Шумное и пестрое сегодня полно внезапных открытий и неотвеченных вопросов. Здесь настоящая жизнь: в старом кафе «Стефани», в пивных и трактирах, где шумят собрания различных партий, в просторной квартире Фейхтвангера и в тесных комнатенках молодых поэтов, в разноголосице газет, митингов, политических собраний, в спорах о стихах, спектаклях, книгах, художественных выставках.

Нередко к вечеру он не знает, что будет есть завтра. Неделями он не обедает, спит в нетопленной комнате, бредет пешком через весь город, потому что нет пяти пфеннигов на трамвай; носит подолгу нестираное белье, рваные носки. Но все это не портит настроения, и он с веселой, спокойной злостью встречает брезгливо жалостливые или презрительные взгляды сытых, благоухающих франтов.

Его не смущают неудачи. Когда в театре или в издательстве ему в очередной раз возвращают рукопись пьесы, он думает только о том, куда отнести ее теперь. Сочиняет новые песни, поет их друзьям, поет со сцены «Дикого театра». Уходя в дальние загородные прогулки, поет в придорожных трактирах возчикам, бродячим ремесленникам и торговцам, крестьянам и студентам. Иногда песни его кормят – слушатели угощают певца картофельным салатом, сосисками и пивом. Перепадает изредка и кое-что из выручки театра. Но это ненадежные заработки. «Воля народа» платит за рецензии скудный гонорар, да и писать он стал редко.

В Мюнхене множество людей, которые думают о том же, что и он. Чаще всего думают по-другому, но о том же. С несогласными, с противниками он разговаривает не менее охотно, чем с единомышленниками. Он любит спорить; враждебная мысль не только сердит, но и возбуждает: разозлившись, он становится находчивее. Фейхтвангер противник-друг. Они спорят часто и яростно, до брани, до хрипоты, но никогда не ссорятся. Фейхтвангер верит в него, любит его стихи и пьесы и, споря, любуется отвагой и силой его

мыслей. Так знаток любуется ударами боксера, мышцами атлета.

Брехта возмущают насмешливый скепсис Фейхтвангера, его проклятое интеллигентское недоверие к «толпе», его упрямые предрассудки: дескать, множество разных людей никогда не смогут сообща разумно мыслить и тем более не смогут разумно, справедливо действовать; разум всегда на стороне меньшинства. Однако спорить с ним увлекательно и полезно. Этот спокойный, иронический, но явно дружелюбный противник, не кичась, делится всем, что знает, – а знает он очень много: философию, общую историю, историю искусства, – искренне радуется умному возражению, не обижается на ругань, не ликует, переспорив, и не злится, потерпев поражение.

Фейхтвангер все больше привязывается к Брехту, в котором видит «несколько мрачного, небрежно одетого человека с ярко выраженными склонностями к политике и к искусству, человека неукротимой воли, фанатика». Этими словами он пишет о нем десять лет спустя, изобразив своего друга инженером-коммунистом Каспаром Прёклем, одним из героев романа «Успех».

Он представил его именно инженером и вместе е тем поэтом, потому что его всегда поражало в Брехте необычайное сочетание мощных стихийных сил поэзии и пронзительно-ясной мысли. Добрая или озорная наивность у него неотделима от стремления к научной точности слова, к инженерной рациональности в строении пьес и стихов. Фейхтвангер любит слушать пение Брехта, хотя неизменно говорит, что голос у того «резкий и некрасивый», а гитара дребезжит, что он, собственно, не поет, а просто слишком громко читает свои баллады. Но слушает его часами, забывая о погасшей сигарете. В перерывах, склонив голову по-птичьи набок, он говорит округлыми, книжными, нарочито правильно произносимыми словами, что Брехт злоупотребляет диалектом, просторечиями, грубостями. Однако стоит кому-нибудь неодобрительно отозваться о песнях Брехта, как за большими очками, оправленными золотом, мелькают железные злые отблески и Фейхтвангер начинает возражать резко, непререкаемо:

– Да, это баллады о будничной жизни маленьких людей, будничных людей большого города. Но никогда еще, нигде и никто не говорил об этих людях именно так. Так умно, проницательно и вместе с тем так наивно, непосредственно, так зло и гак добродушно, дерзко и беспечно. Никто не создавал такого необычайного настроения: горечь и жизнелюбие.

Глава третья
На приступ городов

Эти города построены для тебя.
Они
Радостно ждут твой приход.
Распахнуты двери домов, и столы
Уже накрыты к обеду.

В январе 1921 года аугсбургская газета в последний раз напечатала рецензию Брехта. Он окончательно стал мюнхенцем и начал писать новую пьесу. Он ездит в Берлин, ведет переговоры с тамошними издательствами об издании «Ваала» и «Барабанного боя».

Берлин – огромный, распластанный десятками, сотнями улиц; днем сумрачный, темно-серый и бурый, по ночам сверкающий разноцветными огнями – совсем другой мир. Здесь и ветер другой, пропахший бензином, асфальтом. Здесь и люди и машины двигаются быстрее, суетливее, чем в Аугсбурге и в Мюнхене. Здесь и говорят по-другому – быстро, картаво, то и дело прерывая себя вопросительным «не так ли?». Афиши, и вывески, и газетные киоски здесь пестрее и вся жизнь кажется напряженнее, значительнее.

Он возвращается в Мюнхен, отравленный Берлином, где он впервые испытал тревожное чувство затерянности, одиночества в многолюдье, лицом к лицу с миллионами людей, равнодушных и озабоченных своими непонятными заботами, вплотную близких и бесконечно далеких.

Слиться с этой многолико-безликой массой или врезаться в нее, взрывая, будоража? Как жалки одинокие мечтатели, вопиющие в асфальтных пустынях, в каменных джунглях. Газетные листы и афиши облетают скорее, чем листья деревьев. На много ли долговечнее книжные страницы? Но все же слово, и только оно, спасает от ужаса бесследной смерти, от небытия, пустоты, от холода одиночества и тоскливой заброшенности в толпе равнодушных.

Асфальтный город – мой дом. И в нем обеспечены
Все виды святого причастия мне.
Водка, табак и газеты.
Я ленив, недоверчив и доволен вполне.

...Мы сидели – беспечное поколение —
В домах, которые якобы нетленны.
(Так мы строили долговязые здания Манхэттена
И над Атлантикой болтливые антенны)
Грядут землетрясения, но я надеюсь,
Что сигаре моей от горечи погаснуть не дам и тогда,
Я, Бертольт Брехт, из лесов Шварцвальда
Унесенный во чреве матери в асфальтные города[5].

«Я составлял смеси из слов, как смешивают крепкие напитки, целые сцены из чувственно осязаемых слов, обладающих определенной материальностью и цветом: вишневая косточка; револьвер; брючный карман; бумажный бог; смеси такого рода. Разумеется, я работал одновременно над фабулой, над характерами, над моими суждениями о поступках людей и об их последствиях...»

В 1921 году он пишет пьесу «В чаще» – пьесу о борьбе одного одинокого человека против другого одиночки, о борьбе, которая возникла только из желания бороться. Но в смешениях «чувственно осязаемых слов» и в яростных столкновениях странных, выдуманных персонажей этой пьесы прорывается горячечное, жаркое дыхание иной, реальной борьбы, потрясавшей немецкие города, – борьбы, в которой сшибаются десятки тысяч людей. Они борются отнюдь не ради удовольствия, убивают и умирают не в упоении азарта. Уличные бои идут в Эссене, в шахтерских поселках Рура. В Тюрингии крестьянский отряд под командой анархиста Макса Гельца конфискует у помещиков скот и хлеб. В Берлине опять строят баррикады. Генералы Капп и Лютвиц попытались свергнуть правительство. Объявлена всеобщая забастовка.В Галле в 1921 году собрался съезд независимых социал-демократов, часть делегатов съезда перешла к коммунистам.

На улицах мирных городов, в коридорах министерств раздаются одиночные выстрелы, стреляют в политических деятелей. Убиты беспартийный пацифист Пааше, независимец Гаазе, католик Эрцбергер, убит министр иностранных дел демократ Ратенау. Газеты пишут о тайных судилищах «Феме»; фанатические националисты – бывшие офицеры, студенты, сыновья аристократов «приговаривают» и убивают своих политических противников, а полиция неспособна разыскать убийц.

* * *

В январе 1922 года Брехт опять едет в Берлин; он упрямо надеется именно там найти издательство и театр для своих пьес. Его усиленно приглашает один из его почитателей – молодой литератор Отто Царек, сын преуспевающего берлинского дельца.

Комната Отто, увешанная и устланная коврами, обставленная книжными полками и широкими диванами, служит вечерним пристанищем литераторам, актерам, журналистам, их друзьям и подругам. Здесь много пьют, еще больше курят, спорят, читают стихи, Брехт поет.

В один из таких вечеров приходит высокий, тощий, лобастый парень в старом офицерском френче английского покроя. Остановившись в дверях, он неотрывно глядит на поющего Брехта. Его поражают и в песне – в словах и в мелодии, – и в голосе поющего внезапные сочетания жесткости и нежности, резких диссонансов и мягкой гармонии. Песня оборвалась. Хозяин дома окликает вошедшего, представляет: «Арнольт Броннен – драматург».

Броннен старше Брехта года на два, но он успел попасть на фронт, был тяжело ранен, захвачен англичанами в плен. Теперь он пишет драмы – обличения заскорузлого мира сытых обывателей, исступленные экспрессионистские призывы к восстанию сыновей против отцов. Его драм еще никто не ставил, однако о нем уже говорят в берлинских литературных и театральных кафе. Брехта он увидел впервые, раньше ничего о нем не слыхал. Но в этот первый вечер они разговаривают так, будто знакомы с детства, понимают друг друга с полуслова, не удивляясь тому, как совпадают их вкусы и взгляды, не сердясь на возражения.

Брехт расспрашивает, слушает, и видно, что ему действительно интересно, почему Броннену, автору нескольких драм, приходится работать конторщиком и рассыльным в торговой фирме. Значит, и в берлинских театрах все еще прочно сидят старые господа -распорядители искусств. Брехт презрительно произносит на швабский лад «искуштво», и Броннену это очень нравится. Они уславливаются встретиться на следующий день.

Броннен приходит точно в назначенный час. Его встречает высокая темноглазая девушка. Она говорит низким, хорошо поставленным голосом певицы медленно, приветливо, с мягким венским акцентом.

– Берт скоро придет. Он просил вас подождать. А я его жена, зовут Марианна Цоф, да, да, Цоф, мы ведь не венчаны. И к тому же у меня все-таки есть уже свое имя – я пою... Нет, писатель Цоф – это мой брат, они с Бертом приятели... А вы ведь тоже из Вены?

Броннен отнюдь не обрадован встречей с землячкой. Он мечтал о подробном серьезном разговоре двух друзей, которым предстоит вместе завоевывать сцены и книжные полки. Эта глазастая красивая говорунья им только помешает.

Пришел Брехт, усталый – долго тащился пешком, в карманах сквозняк, трамвай – излишняя роскошь, – но деловитый, полный энергии. Марианна поставила на стол жестянку с остатками сардин, нашлась одна вилка на троих. Ячменный кофе с сахарином все же хоть согревает голодные животы. Разговаривают долго, за полночь. Нет, Марианна им не мешает. Она не только жена, но и товарищ, надежная добрая нянька и кормилица своего беспокойного, взъерошенного, оголодавшего Берта. Она посмеивается над ним, ласково честит замысловатой венской бранью, но явно убеждена в том, что он гений и вот-вот потрясет все театры мира.

Брехт расхаживает по комнате, заставленной тяжелой темной мебелью – хозяин квартиры любит старину, – чадит сигарой и говорит неторопливо, уверенно. Он не убеждает Броннена, ведь уже само собой разумеется, что они думают одинаково. Он просто уточняет, что именно они будут делать.

– Будем вместе ходить в театры. На все спектакли и, разумеется, на репетиции. Будем изучать всех режиссеров. Так узнаем, чего не нужно делать. Будем громить модных драматургов.

Броннен сразу же, безоговорочно подчинился, признал в Брехте старшего, ведущего. Понимая, что он для Брехта лишь один из многих друзей, а тот для него единственный, Броннен решил примириться с этим. Но ревнует его даже к Марианне, то и дело дразнит ее, впрочем, дразнит хитро – называет ее, рослую, сильную, чахоточной, тщедушной. А Брехт в ответ прозвал подругу Броннена – круглолицую, румяную хохотунью, похожую на подростка, – прокисшей старой девой. Подражая Броннену, который, в свою очередь, следовал примеру литературных бунтарей начала века, он пишет без прописных букв (в немецком, как известно, все существительные пишутся с прописных). Из всех знаков препинания они сохраняют только вопросительный да изредка – и то лишь в шутку – восклицательный. И так же, как Арнольт Броннен, он заменил в своем имени последнюю букву, стал называть себя не Бертольдом, а Бертольтом.

Друзья много веселятся в эту голодную и холодную берлинскую зиму 1922 года. Брехт стремительно обзавелся множеством знакомых, приятелей и поклонников. Его еще ни разу не напечатали ни в одном берлинском издании, рукописи его стихов и пьес все еще неподвижно лежат в столах редакторов и

режиссеров. Но его уже знают в издательствах, театрах, в артистических и литературных кафе. Самые прославленные актеры интересуются его пьесами, увлеченно говорят с ним о том, какие роли хотели бы играть. Руководители крупнейших театров, режиссеры и критики советуются с ним, прислушиваются к шутливым и серьезным замечаниям этого вчера еще никому не известного чудаковатого баварца.

Брехт не вещает, не поучает; он просто думает вслух, думает заражающе азартно, побуждая собеседника думать вместе с ним, возражать, спорить или развивать, дополнять его мысли. Поэтому стоит Брехту увлеченно заговорить о чем бы то ни было и с кем бы то ни было, вокруг него сразу же завязывается непринужденная, разноголосая, товарищеская беседа или спор, страстный, но всегда серьезный. И никогда не бывает ни светской болтовни, ни мнимо-многозначительной декламации «жрецов искусства», ни ученой скуки профессорских дискуссий, ни пылкой митинговой риторики, ни проповеднического пафоса.

Брехт говорит и спорит как равный с прославленными властителями дум, законодателями литературных мод и с юношами, для которых он первый встреченный ими настоящий литератор, с миллионерами-издателями, которые угощают его дорогими сигарами и французским коньяком, и с безработными, с голодными студентами – случайными попутчиками в долгих пеших переходах с одного конца города на другой. Стоимость двух поездок на трамвае равна цене миски тушеного гороха в дешевой столовке, где подают круглые хлебцы бесплатно. Можно есть, сколько влезет, пока молчит сочувствующий кельнер.

Второй год, как Брехт ушел из дому. Он уже не студент, который может просить денег у отца. Он должен пробить свой путь и в этом огромном городе, испещренном афишами десятков театров, сверкающем рекламами издательств и книжных магазинов. Из несчетных витрин и киосков ему подмигивают ярко-цветастые обложки журналов и нарядных книг; в кафе завсегдатаи почтительным шепотом называют имена знаменитостей: вон там Гауптман пьет пиво; глядите: это Кайзер спорит с Пискатором.

Он не завидует, не восхищается, не робеет. Он просто знает, что должен именно здесь, отсюда сказать свое новое слово. Он записал в дневнике 10 февраля 1922 года, что хочет «избежать великой ошибки, свойственной всем видам искусств – их стремления заражать, увлекать». Нет, он не хочет влиять на самостоятельность восприятия зрителя, ограничивать его чувства и мысли. Он хочет заинтересовать зрителя так, чтобы тот сравнивал, думал, как бы сам участвовал в каждом спектакле.

Он смотрит постановки режиссеров, которых в газетах называют дерзкими обновителями, преобразователями театра. Пустая сцена, висят куски тканей, мечется луч прожектора. Замысловатые костюмы актеров. Но играют они все то же и так же, как играли раньше перед тщательно выписанными декорациями на фоне картонных скал, холщовых садов и фанерных дворцов.

Нет, он создаст совсем иной театр, иной в самом главном. Зритель должен быть свободным человеком, а не рабом своего бинокля. Глядя на сцену, он должен получать удовольствие, как от хорошей сигары, но не терять сознание, как от курения опиума.

* * *

У него возникают все новые и новые замыслы, он хочет ставить пьесы свои и Броннена, вербовать для них артистов.

Неожиданно оказалось, что он болен. Крайнее истощение. Знакомый врач поместил его в «Шаритэ» – большую городскую больницу, там лежат сотни истощенных бедняков, их лечат и кормят бесплатно.

Снова знакомые больничные запахи: кисловатые и тухлые. Длинные ряды серо-белесых железных коек. Врачи, сестры и санитары полюбили веселого, послушного, вежливого больного; к нему беспрепятственно пропускают Марианну и друзей. На его тумбочке, на стульях у кровати громоздятся газеты, книги, рукописи. Брехт полусидит, откинувшись на высокие подушки, раздраженно теребя незастегивающийся ворот серой больничной рубашки. Но из глубоких темных глазниц поблескивают все те же острые маленькие глаза, и он по-прежнему спорит, шутит, думает вслух. Броннен прибежал в больницу утешать, но утешителем оказался Брехт. Он подшучивает над растерянным, тоскующим другом, рассказывает о новой пьесе, которую уже пишет, говорит о том, как именно нужно ставить пьесу Броннена «Отцеубийство».

Окрепнув за две недели – в больнице кормили хоть и невкусно, зато досыта, г– Брехт снова ринулся в берлинскую сутолоку. Днем он ходит на репетиции, по вечерам на спектакли.

Февральский вечер. Окраинный театр. Премьера тусклой пьесы тусклого автора. Брехт и Броннен в антракте слоняются по фойе, спектакль им обоим настолько безразличен, что даже говорить не о чем. Встречают скучающего Герберта Меринга – известного театрального критика. Он знаком с Бронненом, слыхал о Брехте; ему тоже не нравится спектакль. А ведь автор

год назад получил премию Клейста. Но в этом году такое невозможно. По уставу премии ее присуждает каждый год другой член критического жюри. Премию 1922 года будет присуждать Меринг. Когда он говорит об этом, Броннен внезапно прерывает, показывая на Брехта: «Вот тот, кому вы должны дать премию». Друзья глядят серьезно; Мерингу нравится их спокойная уверенность. Дело за малым – узнать, что за пьесы пишет этот Брехт; о нем столько говорят, но больше всего о его балладах и диковатых песнях, не похожих ни на что известное в литературе.

Брехт деловито уславливается, когда и куда послать тексты пьес, рассказывает о постановке «Барабанов», которую готовит Мюнхенский камерный театр. Он не заискивает перед влиятельным критиком, от которого хочет получить премию, не старается его расположить к себе. Споря, он возражает, насмешливо или сердито. Иеринг сдержанный северянин, отлично воспитанный светский человек и опытный знаток литературного и театрального быта. Он никогда не встречал таких людей, как этот остроглазый щуплый баварец в потертой кожаной курточке. Он впервые наблюдает такое сочетание самоуверенности и застенчивой вежливости, добродушия и саркастического остроумия. Звонок. Антракт окончен. Гаснут лампочки. Разговор продолжался не больше десяти-пятнадцати минут, но они расстаются, как старые знакомые.

В этот же вечер происходит еще одна знаменательная встреча. Уже после спектакля у выхода один из актеров представляет Брехта и Броннена директору недавно основанного «Молодого театра» Морицу Зелеру, который только-только начинает готовить репертуар. Коренастый светлорусый крепыш, словоохотливый и неуемно подвижный, оказывается, читал пьесы Броннена и хочет ставить его «Отцеубийство». Броннену впервые делают подобное предложение. Он растерян, беспомощно молчит. Зелер удивлен, хмурится. Молчание автора значит отказ. Брехт делает шаг вперед, говорит решительно.

– Можешь дать ему пьесу, Арнольт, дай, но при одном условии: режиссура моя.

«Отцеубийство» типично экспрессионистская пьеса. Действующие лица, по существу, безлики, образы-обобщения: «отец», «мать», «сын», «юноши», «девушки». Основа коллизии – восстание сына против отца – «Эдипов комплекс», борьба юности против старости. Ведущая идея – утверждение свободы как таковой, свободы всех страстей, всех проявлений молодого жизнелюбия.

В феврале 1922 года Брехт впервые входит в настоящий театр не как зритель, а как режиссер. Но никто не верит, что это его

первый опыт. Ни Зелер, ни артисты, среди которых такие в то время уже известные, как Генрих Георге и Агнеса Штрауб, оба талантливые, но избалованные успехом и рекламой. Они привыкли играть либо в натуралистических постановках, тщательно воспроизводя тончайшие оттенки обыденной речи и детали повседневного быта, либо в романтических, где требуются декламация, картинные позы, возвышенная мечтательность, либо, наконец, в экспрессионистских спектаклях с их взрывами неистовых страстей, яростной, порывистой патетикой и произвольными, стремительными переходами от одних настроений к другим.

Но Брехт решил ставить экспрессионистскую пьесу по-своему. Он подавляет пафос и декламацию, требует отчетливой осмысленности в произношении каждого слова, каждой реплики.

Зелера и актеров поражает, что Брехт уже в первый день представил им не только общий план, но и подробнейшие разработки каждой роли. Еще больше поражает, что и в последующие дни он твердо помнит все детали. Настаивая на определенной интонации, жесте или, напротив, соглашаясь на изменения, он каждый раз внятно объясняет, почему именно настаивает либо почему согласен изменить.

Грузный, багровый Георге, задыхающийся от только что прерванного патетического громового крика, изумленно и яростно глядит сверху вниз на щуплого режиссера, который говорит спокойно, вежливо, не повышая голоса:

– Так не годится. Вы должны понимать, что именно вы говорите. Этого не нужно кричать, не нужно сливать осмысленные слова в бессмысленный рев...

Агнеса Штрауб страдальчески закатывает огромные синие глаза, прославленные в сотнях рецензий, но неумолимый Брехт заставляет ее в десятый и в двадцатый раз повторять короткую реплику. Она морщится, как от зубной боли, слушая отрывистые, колючие команды.

– Стоп! Опять не так. Слезливо. Сладко... Стоп! Слишком тихо. Стоп! Не понимаю. Ведь вы говорите с сыном, который хочет убить своего отца, а не с любовником, неосторожно играющим в покер. Стоп! Опять не так...

Уже объявлена премьера, расклеены афиши. Но Брехт словно только что начал репетировать. Напоминания о сроках раздражают его, и все тем же пронзительным голосом он вежливо говорит великолепному Георге и томной Штрауб:

– Видите ли, господа, ваша игра просто дерьмо!

Георге разъярен: широко размахнувшись, он швыряет тетрадку с текстом роли через голову наглеца режиссера в самую

глубину темного зала, чертыхается и уходит со сцены. Агнеса Штрауб плачет навзрыд и тоже уходит за кулисы.

Брехт говорит невозмутимо:

– Репетиция продолжается.

Но главных исполнителей нет. Он утешает растерянного Броннена:

– Не огорчайся, с ними все равно ничего не получилось бы...

Брехта отстраняют от режиссуры. Броннен, обиженный за него, не ходит на репетиции. Брехт уезжает в Мюнхен.

Марка все падает. За один доллар в Мюнхене можно купить костюм или женщину, можно безбедно жить целую неделю.

Угрюмые толпы собираются по вечерам у ночлежных домов, днем у столовых, в которых католические, лютеранские, баптистские благотворители снабжают бедняков дешевым или вовсе бесплатным супом. Веселые суетливые толпы осаждают подъезды кинотеатров, их становится все больше и больше. Имена Чаплина, Гриффитса, Греты Гарбо все чаще повторяются в газетах и журналах, в беседах светских людей и в крикливых разговорах уличных мальчишек.

В Генуе созвана международная конференция. Впервые государственные деятели Запада встретились с русскими большевиками. Газеты печатают речи советского министра иностранных дел Чичерина -он называет себя народным комиссаром.

В России закончилась гражданская война. В швейцарском городке Рапалло подписан договор между Германией и Советской Россией; в Берлине на здании посольства поднят красный флаг с серпом и молотом. То и дело возникают потасовки между теми, кто радуется этому флагу, и теми, кто его проклинает.

В немецких городах все чаще по вечерам слышны новые странные звуки – скачуще-ритмичные дребезжащие звоны, лязгание, гундосое и хриплое гудение. Это негритянская музыка пришла из Америки через Францию, ее называют «джаз».

В Мюнхене появилась новая партия – национал-социалисты. Они издают большую ежедневную газету «Фёлькишер беобахтер» («Народный наблюдатель»), созывают многолюдные сборища в пивных, трактирах, призывают к новой, «национальной» революции против социал-демократов и Версальского мира, против коммунистов и евреев, против банков и «московской угрозы».

Марка продолжает падать.

* * *

В Мюнхене в Камерном театре опытный режиссер Фалькенберг ставит «Барабаны». Фейхтвангер, наконец, этого добился. 29 сентября 1922 года первый спектакль Впервые на сцене драма Брехта.

Зрителей готовили к необычному зрелищу. В зале развешаны плакаты с диковинными текстами: «Каждый сам себе лучше всех», «Своя шкура всего дороже», «Нечего таращиться так романтично!» На сцене над невысокими перегородками, образующими комнату, трактир, перекресток и т. п., поднимаются дома ночного города, намалеванные по-детски размашисто и примитивно. Висит круглая луна. Каждый раз перед появлением главного героя – злосчастного Краглера – луна багровеет. В последнем акте звучит «Марсельеза», хрипло, из граммофонной трубы – нарочито прямолинейный символ.

В партере в передних рядах негодующие возгласы: «Идиотский балаган!.. Как они смеют показывать такую чушь?! Кто этот наглец Брехт?.. Кому нужны свинские фокусы берлинских шарлатанов?..» Сзади, на галереях долгие шумные рукоплескания. Крики: «Браво!», «Лихо!»

В зале все друзья Брехта, отец, Вальтер, пришла и Би, она еще надеется, что Берт вернется к ней, – он так любит возиться с их маленьким Франком. Рядом с Брехтом верный оруженосец Ганс Отто Мюнстерер; он не пропускал ни одной репетиции, радовался каждой находке. Но теперь он в отчаянии. Ему кажется, что все идет вкривь и вкось; актеры играют плохо, забывают роли, все не ладится.

В последний раз опускается занавес. Несколько свистков, но рукоплескания громче. Хлопают дружно и весело. Кричат «браво» уже не только приятели, но и вовсе незнакомые голоса. Снова и снова вызывают артистов. Значит, все же успех? Сегодня пятница; субботние и воскресные газеты сверстаны: в редакциях работают лишь дежурные сотрудники, принимают последние телеграммы. Значит, рецензии появятся только в понедельник в вечерних выпусках.

Друзья нетерпеливо высчитывают часы. А Брехт спокоен, словно это не его пьеса, не его первая премьера. На следующий вечер он устраивает концерт в актерском «Полночном театре»; программа составлена из песен и стихов Брехта и его друга поэта Клабунда. Читают и поют артисты и сами авторы. На эстраде стоят полукругом пляжные кабинки, и конферансье старый клоун Глабб выволакивает очередного исполнителя из кабинки, а по окончании номера заталкивает его обратно. Во второй части выступает клоун Валентин, который ездит на огромном велосипеде. Концерт повторяют в воскресенье.

Некоторые зрители пожимают плечами. Все-таки странен этот Брехт: драматург, впервые поставивший пьесу в серьезном театре, уже на следующий день кривляется в балагане в компании с клоуном.

В понедельник большинство рецензий одобрительные. Герберт Иеринг смотрел спектакль. Еще раньше он прочел пьесу. Его собеседники и читатели не узнают хваленой светской сдержанности критика. Он говорит и пишет с истовостью проповедника, озаренного откровением. Он убежден, что именно Брехт открывает новую эпоху в истории искусства.

«С Бертом Брехтом возникает новый тон, новая мелодия, новое видение времени».

* * *

В ноябре Брехт и Марианна решили официально обвенчаться. Марианна беременна. Свидетели бракосочетания Фейхтвангер и Каспар Неер. Друзья поздравляют молодых, произносят шутливые и торжественные тосты.

Фалькенберг доволен успехом в Мюнхене. Готовит постановку «Барабанов» в Берлине. Фейхтвангер предлагает Брехту написать вдвоем пьесу. Появляются деньги. Скоро их будет еще больше. Возникает семья – не беззаботное богемное содружество, а всамделишная семья – дом, дети...

Но Мюнхен, еще недавно казавшийся таким великолепно-столичным после тихого, тусклого Аугсбурга, теперь после Берлина кажется старомодно-претенциозным и захолустным.

В декабре «Барабаны» показывает Немецкий театр в Берлине. Шума поменьше, чем в Мюнхене. Но также возникают ожесточенные споры. В публике равнодушных нет; одни злятся, ругаются, отплевываются, другие восторженно приветствуют. Отзывы газет разноречивы. Тем не менее молодому драматургу присуждена премия Клейста.

Для настоящей славы мало похвал, нужна и ругань. Альфред Керр, самоуверенный и злой театральный критик «Берлинер тагеблатт», сердито атакует Брехта.

Но того не смущает ни высокомерная, ни бранчливая критика. Мнение литературных кондитеров, любителей сладкой кремовой словесности, цукатных стишков и пьес-тортов он может предсказать заранее. Новый театр нужно создавать вопреки им.

Он почти каждый день ходит б театры то в Берлине, то в Мюнхене, то в Аугсбурге. Он слышит вежливые аплодисменты, изредка возгласы «браво» или свистки. В антрактах видит

полупустые залы, зрители толпятся у буфетных стоек, в курилках разговаривают, пересмеиваются, но мало кто говорит о том, что только что было на сцене.

Зато на трибунах стадионов и спортивных клубов все по-иному. Когда боксеры на ринге, приплясывая, ловко и яростно лупят друг друга кожаными кулачищами; когда велосипедисты, горбясь над блестящими тонкими стальными скелетиками, стремительно рвутся вперед; когда футболисты бегут, прыгают, сшибаются, отбивая друг у друга упругий мяч, – зрители вскакивают с мест, орут от радости, воют от горя, машут руками, свистят, хлопают, иногда злобно пинают друг друга. Здесь все настоящее: интерес, внимание, увлечение, страсти. Почему? Потому, что настоящая борьба, настоящее состязание всегда увлекают. Так уже с детства. А ну, кто кого? Это всегда увлекательно и всегда понятно. К тому же у любителей спорта даже самые буйные страсти не ослепляют, не подавляют ясной мысли, не создают ложных представлений. Всегда понятно, кто именно сильнее, кто лучше, почему достигнута победа. И зритель спортивного боя наблюдает настоящую борьбу, а не ту искусственную, воображаемую, которую показывают на сценах.

Нужны такие пьесы, такие спектакли, чтобы могли соперничать с боксом, футболом, гонками. Нужно, чтобы и на сцене шла настоящая борьба. Он напишет такие пьесы. Одну он задумал еще там, дома, в Аугсбурге. Уходя из театра с плохой постановки «Разбойников», он думал: а ведь Шиллера увлекла прежде всего яростная борьба двух братьев. Карл и Франц и впрямь братья – оба страстные, властолюбивые, упрямые, поэтому и враждуют. Вражда братьев, кровавая ненависть близких по крови – древнейший драматический сюжет. Он известен уже библии: Каин убил брата Авеля, Яков обманом откупил у брата Исава первородство, старшие братья Иосифа Прекрасного ограбили его и продали в рабство. Набожный Авраам едва не зарезал сына на жертвеннике. Святой царь Давид, любимец бога, был похотлив, коварен, воевал с сыновьями. А сам бог-отец мстителен, беспощаден, вздорно жесток, любуется мучениями людей. Его пророки, неистовые ругатели, то и дело призывают к кровавым расправам. И все языческие человекоподобные боги были драчливы и сладострастны.

Библию и древние мифы создавали бесстыдно-откровенные гениальные художники. Позднее литераторы стали застенчивыми, жеманными, покорялись всяческим запретам, табу; все делили между ангелом и чертом; либо – либо. Все, что ниже пояса, гадко и запретно, все чувства и мысли, которые оттуда – от брюха, от детородных органов, – нечисты, непристойны, могут быть

свойственны только злодеям. Так насаждалась мораль скопцов, изуверский аскетизм, трусливое ханжество.

У Шиллера все четко и ясно. Добродетельные герои произносят благородные речи и совершают подвиги во имя высоких, прекрасных идеалов. Коварные злодеи говорят по-иному, – хотя в общем тоже вполне литературно и красиво, – и делают гадости, потому что корыстны, властолюбивы либо просто испытывают удовольствие, мучая других. Так было и до Шиллера, остается и посейчас в романах и драмах. Здесь добро – там зло, черное – белое.

Но Бюхнер, Достоевский, Ведекинд видели и показывали, что люди сложнее, непоследовательней и противоречивей, чем их представляют моралисты и литераторы, сложнее, чем они сами хотят казаться.

Да, да. Сложнее, непоследовательней, противоречивей, а значит, разнообразней, занимательней и труднее для писателя.

Когда он еще был санитаром, то в ночные дежурства часто разговаривал с больными и ранеными, которым не спалось. Они привыкли рассказывать врачам, не стесняясь, о самых сокровенных событиях своей жизни, обо всех отправлениях своего организма. Каких только признаний не выслушивал санитар-студент! Приветливый и внимательный, он располагал к откровенности. Ему рассказывали молодые и старые, самоуверенные и робкие, полуграмотные и щеголяющие образованием. Рассказывали о насилиях, причиненных и испытанных, о тайно совершенных грехах и о неосуществленных замыслах – кровавых, постыдных и просто нелепых; о предательствах, извращениях, смешных или жестоких чудачествах. Просто рассказывали и просили совета, каялись или хвастались.

За стенами госпиталя все было совсем иным, скованным, скрытым теми условностями, от которых освобождались люди в больничных халатах, освобождались близостью смерти и неотвратимостью страданий. Ясный дневной и пестрый вечерний свет в квартирах, на улицах, в университетских аудиториях не только освещал, но и скрывал, туманил. А в полумраке ночного госпиталя взгляд обретал пронзительную зоркость. Эта зоркость чаще мучительна, чем радостна. Но уже навсегда необходима.

Перед самой войной вышла первая книга Леонгарда Франка «Разбойничья банда» – вся из клочьев правды, из клочьев настоящей жизни. Ласковая и грустная книга. Потом автор уехал от войны в мирную Швейцарию и там стал проповедником пацифизма; написал книгу «Человек добр» – фантастические рассказы о реальной жизни. Глядя на то, что есть, писатель

сочинял то, что должно быть. Заголовком книги – утверждением «человек добр» – он дал девиз экспрессионистам. Девиз и заклинание. Человек добр, объясните это всем людям, и тогда их жизнь станет доброй, справедливой.

Человек добр? Старый китайский мудрец сказал: нельзя стремиться к тому, что у тебя уже есть, можно стремиться лишь к тому, чего нет. Человек стремится к добру именно потому, что изначально он вовсе не добр, хотя, впрочем, и не зол. Вначале он никакой, только жизнь делает его добрым или злым. Жизнь и он сам, как часть этой жизни.

«Человек добр» – это заклинание. Но людям нужны не заклинания, а правда. Самая беспощадная, безоговорочная. Правда – это и есть добро. Нужно открывать ту правду, которую обычно всегда скрывают. Скрывают из лицемерия, или из стыдливости, или из наилучших побуждений, чтобы не показывать дурных примеров, либо из поганого страха перед разоблачением; по наивности или в силу запретов...

Правда о зле иным кажется злой, но она необходима. Нужно уметь видеть все, что есть в жизни людей; в их мозгах и ниже, глубже, там, где мысль вовсе не участвует или бессильна, где хозяйничают слепые инстинкты. Только так можно обнаружить самые сокровенные источники зла. И, только увидев зло, можно его понять, а поняв, осилить. Чтобы человек действительно стал добр, необходимо показать ему, как он бывает зол и как это неразумно.

Добро не пустой звук и не божественное существо без плоти, как святой дух, о котором говорят попы. Добро – это разумные и справедливые отношения между людьми. Разумные – значит определенные мыслью, рассудком.

Чувства, инстинкты, душевные порывы не надежны, У одних милы и хороши, а у других эгоистичны, жестоки, бессмысленно злобны. Разум – самое верное. Разум убеждается в том, что зло невыгодно, вредно, что жестокость бесплодна. Война губит и калечит тех, кто к ней стремится; палач вызывает к себе отвращение и ненависть. А мир и гуманность полезны всем – и слабым и сильным.

Говорят: противоположны, как огонь и вода. Но разве менее противоположны огонь в очаге и огонь пожара, свечной фитиль и пыточный факел, огонь плавильной печи и огонь костров инквизиции? Вода орошает засушливое поле, и та же вода становится губительным потопом. Прекрасна вода у пересохших губ жаждущего, и страшна вода в беспомощном рту утопающего.

В «Ваале» и в «Барабанах» явственны отражения реальной жизни. В действии и в речах персонажей слышны отголоски

событий – войны, революции.

Новая пьеса возникает только из воображения. Главная тема – борьба одного человека против другого, борьба, лишенная всякого иного смысла, кроме страсти властвовать и подчиняться, борьба одиноких людей, безнадежно одиноких и страдающих от ощущения и сознания этого одиночества.

Действие развертывается в городе, названном Чикаго. Он читал описания Чикаго в романе Синклера «Джунгли» и в романе Иенса «Колеса» – описания гигантского, громоздкого города, суетливого, разноголосого, равнодушно жестокого города богачей и нищих. Но Чикаго в пьесе – это придуманный портовый город, откуда уходят корабли на Таити, а вокруг него раскинулись пустынные болота.

Малаец Шлинк, богатый торговец деревом, яростно преследует скромного, честного служащего библиотеки Гарга, преследует потому, что... любит его. Он добивается увольнения Гарга, его пособники развращают невесту Гарга и его сестру, обе они становятся проститутками. Шлинк тщетно стремится навязать свою дружбу Гарга и его семье, которая распадается. Но и сам Шлинк дважды разоряется в бессмысленной борьбе и, наконец, убивает себя. Подводя итог своей жизни, он говорит:

«Бесконечное разъединение одиноких людей делает даже вражду недостижимой целью. Однако и с животным невозможно взаимопонимание... Любовь, тепло от близости тел – наше единственное благо в этом мраке. Но соединение тел – это единственно возможное соединение, и оно не преодолевает разъединения речи... Если вы набьете корабль человеческими телами до отказа, так, чтоб он лопался, там будет такое холодное одиночество, что они все замерзнут. Вы слушаете меня, Гарга? Да, разъединение одиноких так велико, что невозможна даже борьба».

Пьеса возникает первоначально из воспоминаний: о бездарной постановке «Разбойников», о балаганах на аугсбургской окраинной площади – и вместе с тем из мыслей о сложных переплетениях добра и зла, о сокровенных тайниках человеческих инстинктов. Эти мысли питает прежде всего память о прошлом – о госпитале, о революции. Но в характерах и поступках действующих лиц, в их взаимоотношениях и речах запечатлены и другие самые разные впечатления. Режиссер-экспрессионист Есснер ставил «Отелло». Экспрессионистский театр еще до войны начал применять выразительную силу яркого светового луча, который выхватывает из темноты кусок сцены или одного актера. В «Отелло» на сцене скрещивались лучи нескольких прожекторов, создавая плотный и вместе с тем

зыбкий, рассыпчатый свет. Люди и предметы становились необычно рельефными, объемными и вместе с тем призрачными, сказочными.

Брехт рассказывает приятелям:

– Осветитель у Есснера добился рембрандтовского эффекта. Фигуры в скрещенных лучах движутся и живут так, будто за ними еще есть глубокое пространство, есть нечто уходящее далеко. Непроглядываемое, но реальное, не менее реальное, чем они сами, те, кто освещен и видим...

Такое свечение, напоминающее о скрытых глубинах, излучают и некоторые сцены «В чаще».

Брехт с юности любит стихи и поэтическую прозу Рембо, напоенную красками и запахами. Слова, не связанные никакими формальными правилами, как водопады, покорны только земному притяжению. Гарга то и дело говорит словами Рембо. Не цитирует, не ссылается на автора, а просто говорит как свои.

* * *

«В чаще» принял мюнхенский «Резиденц-театр». Ставит молодой режиссер Эрих Энгель, оформляет сцену Каспар Неер. Это содружество возникло тогда я беспокойные годы, в пору стремительно загоравшихся и стремительно угасавших надежд. Но и четверть века спустя, в 1948 году, когда Брехт возвратился на родину после пятнадцати лет изгнания, он вместе с Энгелем поставил «Мамашу Кураж». И в самые последние дни жизни он снова вместе с Энгелем и Каспаром Неером готовил постановку «Галилея».

В грустных и беспощадных к себе стихах «О бедном б. б.», написанных в то время, когда создавалась драма безнадежного одиночества «В чаще», есть такая строфа:

> ...В мои пустые кресла-качалки
> Я сажаю женщин в начале дня порою,
> Смотрю на них беспечно и говорю: таков я,
> Что вам на меня полагаться не стоит[6].

Приятели и неприятели охотно рассказывают о многочисленных и неустойчивых любовных связях Брехта; литературные, театральные и политические сплетники устно и печатно со смаком комментируют это признание: «не стоит полагаться на меня».

Но друзья Брехта полагались на него, и даже покинутые

возлюбленные оставались его друзьями. И никто из них не удивляется тому, что дружеские связи, впервые сплетенные в пору беспечной голодной молодости и возникавшие потом на самых разных путях и перепутьях его странствий, сохраняются, несмотря на все невзгоды, вопреки фашизму и мировой войне, вопреки «холодной войне» и расколу Германии.

Брехт остается неизменно верен друзьям детства и юности – Каспару Нееру, Гансу Отто Мюнстереру и Отто Мюллерайзерту, друзьям литературной и театральной молодости Лиону Фейхтвангеру, Джону Хартфильду, Гансу Эйслеру, Эриху Энгелю, Элизабет Гауптман, Бернгарду Райху, Герберту Мерингу, Карлу Коршу, Сергею Третьякову и новым друзьям, обретенным в годы зрелости: Паулю Дессау, Владимиру Познеру, Эрвину Штриттматтеру; друзьям прославленным, знаменитым, таким, как Альберт Эйнштейн, Анна Зегерс, Чарли Чаплин, и вовсе безвестным.

Он прочно дружит, потому что всем людям смотрит прямо в глаза, ни на кого сверху вниз, ни на кого снизу вверх; потому что неподдельно доброжелателен и любопытен – его по-настоящему занимают и судьбы и мысли тех людей, которые к нему приближаются. Он радуется их дарованиям, их находкам и успехам, не боится ни говорить, ни выслушивать горькую правду. Но при этом он терпим и снисходителен к ошибкам и слабостям друзей. Терпим, но не беспринципен. Он порвал с Бронненом, когда тот стал сближаться с националистами и позднее даже пытался сотрудничать с гитлеровцами. Прошли годы, и Броннен одумался, сурово осудил свои блуждания. Одной из тех живых сил, которые помогли ему выправить уродливо искривившийся жизненный путь, были воспоминания о молодой дружбе с Брехтом.

* * *

В марте 1923 года Марианна родила дочь. Назвали Ганна.

Он сидит у кроватки дочери и пощипывает струны гитары.

Зудящие звуки наполняют комнату и, как усталые мухи, бьются об оконные стекла. Он поет насмешливо-печальные и заунывно-плясовые песни.

Старый месяц в Алабаме
Отбывает на покой.
Нашей доброй старой маме
Нужен месяц молодой.

...В Мюнхене правые газеты всячески поносят спектакль «В чаще», ругают пьесу и театр, требуют «прекратить издевательства над немецкой культурой и немецким языком».

Французские войска заняли Рур; все политические партии Германии дружно призывают к сопротивлению. В Руре шахтеры, железнодорожники, рабочие большинства заводов объявили всеобщую забастовку. Погасли доменные печи. Толпы бастующих безмолвно, угрюмо бродят по улицам. Им навстречу движутся танки, броневики, патрули французских солдат. Забастовщики голодают, но не сдаются. В Берлине правительство националиста фон Куно невразумительно осуждает пассивное сопротивление рабочих и посылает Франции скорбные ноты протеста. В Мюнхене баварские сепаратисты требуют разрыва с проклятыми пруссаками.

Брехт читает газеты: огромные черные буквы кричат о том, что в Руре оккупанты расстреляли студента-националиста Шлягетера – участника диверсии. По всей Германии объявлен траур. В Саксонии забастовщики сражаются с немецкой полицией. Есть убитые. В тех же газетах буквами чуть поменьше: любовник застрелил из ревности мать двоих детей. Ограблен банк. Решающая встреча боксеров.

После нескольких спектаклей «В чаще» внезапно сняты афиши. Директор театра говорит, глядя в сторону:

– Весьма сожалею. Постановка, несомненно, любопытная. Даже сенсационная. Публика ломится. Но время тревожное. Национальные чувства возбуждены. Вот и у господина Фейхтвангера в доме разбили камнями окна. А в этой пьесе все иностранное и такое вообще двусмысленное: Чикаго, малайцы, погром. Все это вызывает недоумение и недовольство. Национальная печать резко возражает. Возможны эксцессы.

В июне в Мюнхен приехал Броннен, он не был на премьере, писал сердитые, тоскливые, нервные письма. Брехт не понимает такой дружбы, ревнивой, мнительной и требовательной, как любовь немолодой истерички. Сам он дружит весело и деловито, без сантиментов, обид и самоанализов.

Летом 1923 года в Мюнхене они спорят чаще и ожесточенней, чем раньше. Броннен после оккупации Рура стал еще внимательней прислушиваться к речам националистов. Брехт только посмеивается над его ненавистью к «проклятым лягушатникам», над пылкими речами о страданиях и унижениях Германии, но иногда ходит с ним то на митинги, которые собираются в здании цирка или просто в трактирах, то поглядеть

на очередное шествие одного из бесчисленных воинских союзов. Броннен взволнованно подсвистывает и притопывает в лад маршу, а Брехт, надвинув на самые очки кожаную кепку, невозмутимо чадит сигарой, пока мимо них маршируют разношерстные колонны. Идут отряды «Стального шлема» и всяческих «Союзов ветеранов». Острые пички офицерских касок, лакированных черных с золочеными орлами, мелькают среди цилиндров, соломенных канотье, солдатских бескозырок, суконных кепи и фетровых шляп. Парадные мундиры чередуются с мешковатыми сюртуками, элегантные смокинги с пыльными рабочими куртками. В лад ступают – шаг в шаг – сапоги, лакированные штиблеты с гетрами и разбитые ботинки. Поблескивают кресты и медали, стучат костыли и протезы. Шелестят флаги черно-бело-красные или белые с черным прямым крестом, с взъерошенным черным прусским орлом. Серебром и бронзою сияют оркестры. Маршируют бывшие вояки.

Броннен снимает шляпу – проносят потемневшее, истрепанное полковое знамя. Он сердито оборачивается. Брехт еще ниже надвинул кепку и насвистывает совсем не в лад рокочущей меди оркестра. Насвистывает свое о мертвом солдате.

И ноги от задницы мечет солдат.
Бравый печатая шаг...

* * *

Этим летом в Мюнхене на стенах домов, на железных афишных тумбах все чаще видны ярко-красные пятна с белыми кругами, в которых извивается черный крючковатый крест-свастика, древнеиндийский знак солнца.

Эти пятна вызывающе пестреют рядом с черными орлами и широколапыми железными крестами германской национальной партии; рядом с черно-красно-желтыми щитами социал-демократов, красными звездами, серпом и молотом коммунистов; рядом с бело-голубыми ромбами баварских народников, тонкими голенастыми крестами католического центра; рядом с пестрой рекламой ночных ресторанов, уныло-серыми и бурыми листами правительственных распоряжений. На плакатах и листовках со свастикой острые черные буквы: «Национал-социалистическая рабочая партия Германии». Сверху девиз: «Свобода и хлеб».

...Надрывно свистят флейты; трещат, рокочут барабаны; пронзительно звенят литавры; гундосят маленькие громкие

трубы. И звучит мелодия старой рабочей песни. Но поют ее по-новому, по-солдатски, отрывисто, в лад маршу: раз-два-три, раз-два-три...

Свастика на шлеме,
Флаг черно-бело-ал.
Штурмовым отрядом
Нас вождь вперед послал...

Марширует колонна; военный строй по три в ряд. Брезентовые куртки, коричневые кепи с блестящими козырьками. На рукавах красные повязки, в белом круге черные крючки свастики. Впереди оркестра верзила с тяжелой челюстью несет штандарт; на позолоченной палке орел закогтил золотую свастику, из-под нее отвесно красный бархат с золоченой бахромой, в белом круге все тот же черный тощий паук. С двух сторон знаменосца рослые «ассистенты», длинные черные трости держат, как винтовки «на плечо». Оркестр смолкает. Высокий сиповатый юношеский голос из середины строя кричит, зовет предостерегающе: «Герма-а-ния-а-а...» Откликается весь строй хором, гулко, призывно: «Пробу-ди-сь!» Горны играют сигнал боевой тревоги; барабаны трещат побудку.

На тротуарах останавливаются прохожие. Смотрят. Некоторые идут, стараясь не отставать от колонны. Шагают в ногу.

Снова взвивается юношеский голос, теперь гневным окриком: «Евре-е-и!» Хор подхватывает отрывисто, яростно: «Прочь!», «Прочь!»

Флейты улюлюкают, свистят вдогонку, рожки трубят охотничьи сигналы: «трави! лови!»

Тот же голос выкрикивает насмешливо: «Где ком-му-у-на-а?» Строй отвечает весело, издевательски, отрывает слоги топотом: «в пог-ре-бах... улу-гу-гу!!.» Горнист, задирая серебристый раструб, мечет хохочущий охотничий сигнал: тха-та-та-тха, тха-та-та-та-а – дичь затравлена.

На тротуарах шум, смешки и брань... Возгласы: «Браво!», «Сволочь!», «Кровавые свиньи!» «Лихие парни!»

* * *

В кафе «Стефани» обсуждают листовку – приглашение на собрание национал-социалистов: «Куда идет Германия? Кто повинен в наших бедствиях?»

– Надо пойти послушать. Это совсем новый вид политического театра.

– Вздор! Самый пошлый балаган. Обыкновенные хулиганы только в маскарадных мундирах. А командует ими несколько полуграмотных шарлатанов и психопатов.

Фейхтвангер улыбается печально.

– Боюсь, что это серьезнее и опаснее, чем вам кажется... Это надо знать. Вы пойдете с нами, Брехт?

Большая мюнхенская пивная: приземистые потолки, тяжелые столы и стулья. В глубине просторного зала эстрада, красные полотнища с черной свастикой. Все столики заняты; сидят и стоят в проходах. Официанты в белых кителях снуют, высоко поднимая подносы, уставленные кружками. Кислое дыхание пива; табачный чад; гудение, жужжание, всплески хохота, бранчливых криков...

У эстрады и вдоль стен парни в брезентовых куртках, с нарукавными повязками помахивают тростями. Ремешки их кепи зацеплены за подбородки – такие «штурмовые ремешки» солдаты опускают перед боем, чтоб каски не слетали.

Из мутного слитного гомона пузырями всплывают голоса:

– Будет говорить самый главный. Ихний шеф. Бывший солдат, но образованный, как профессор. Зовут Китлер или Хитлер. Наш баварец... А я тебе говорю: тиролец...

– Ахтунг! Внимание! – Каркающий фельдфебельский окрик с эстрады.

Долговязый, в брезентовой куртке, широких галифе и сияющих сапогах вытягивает руку вперед кверху. Парни у эстрады и вдоль стен выравниваются шеренгой, громко щелкают каблуками, так же тянут руки. Хрипло лающие окрики: «Хайль!.. Хайль!»

Быстрым, но твердым солдатским шагом идет человек в кожаном плаще. Бледное овальное лицо, короткие усики – «муха» под мясистым носом, маленькие блестящие глаза; прядь темно-русых прямых волос косо через покатый лоб. Подходит к трибуне. Он стоит прямо и прочно, опираясь на темный рант большими, приметно белеющими руками. Начинает говорить низким грудным голосом. Тон взволнованный, доверительный, так говорят с родственниками, с близкими друзьями:

– Жить все труднее. Никогда еще так не бедствовала Германия. И хуже всего, горше всего простым людям, рабочим, крестьянам, мелким торговцам, скромным служащим, инвалидам войны... Я знаю все, я сам был солдатом, обыкновенной фронтовой свиньей, ранен, отравлен газами. Я знаю и то, как теперь нуждаются мои друзья, земляки, соседи. («Сосед» – так называют друг друга простые баварцы, так не скажет пришлый

чужак.) С каждым днем и часом нарастают беды. У меня обливается кровью сердце. – Голос становится громче и выше, звучит подавленным рыданием. – Наши дети голодают, наши женщины стареют до времени, мы нищаем.

Зал набряк тишиной. Все головы повернуты к трибуне, все глаза. У него на губах пена, потная прядь липнет ко лбу. Он и впрямь страдает, он понимает горе бедняков, он страдает за других, за народ...

– Нам говорят, что мы бедствуем, потому что проиграли войну, потому что подписали тяжелые условия мира. Но кто виновен в том, что мы проиграли? Ведь нас не победили оружием! Нашим солдатам нечего стыдиться, они не знали поражений, они свершали беспримерные подвиги, они будут прославлены в веках. Нас предали изнутри, нашим солдатам нанесли предательский удар в спину, обманули, разоружили. Мы, немцы, великодушны и доверчивы. Этим воспользовались коварные враги. Мы поверили сладкоречивым обещаниям наших явных иноземных противников, потому что в нашей стране действовали тайные враги, которые предавали нас, разоружали, натравливали друг на друга. Кто же они? Кто эти виновники наших страданий? Кто обманул и обманывает нас, обирает, грабит, обрекает на гибель наших детей?

Крик становится воплем. Вопросы повторяются исступленно. Ответ необходим немедленно. Но внезапно голос рывком опускается, опять звучит басок, теперь хриповатый, насмешливый:

– Господа социал-демократы говорят, что во всем повинен кайзер и его генералы. Господа коммунисты говорят, что виновен капитализм. И находятся немало честных немецких тружеников, которые верят этому и сами повторяют: во всем виновны кайзер и Крупп. Но посудите сами, кайзер лишился всего – трона, славы, подданных. Его маршалы и генералы – некогда прославленные полководцы – прозябают жалкими пенсионерами. Кто же поверит, что кайзер, или фельдмаршал Людендорф, или фельдмаршал Гинденбург, одержавшие столько побед, хотели поражения Германии, хотели этого позорного мира? Лгут господа социал-демократы, лгут неуклюже, но тем более громко и упорно, лгут потому, что это они разрушали наши тылы забастовками, разлагали наши силы пацифистской пропагандой. Это они подписали в Версале гнусный мир. Это они отдали французским ростовщикам наш Эльзас, нашу Лотарингию, наш Саар, это они отдали польским разбойникам нашу Силезию, наш Данциг, отдали Шлезвиг-Гольштейн и Эйпен-Мальмеди и Мемель, отдали наши колонии, наш флот, наше оружие...

Причитание нарастает стоном. В зале крики: «Позор!», «Предатели!»

– Но лгут и господа коммунисты. Лгут и клевещут на капитанов нашей промышленности. Кто поверит, что владельцы немецких заводов и шахт, унаследовавшие их от славных предков, почему-то вдруг захотели отдавать свое кровное достояние французам, англичанам, полякам? Лгут коммунисты, потому что они виновны еще больше, чем социал-демократы. Они повинны в разрухе, в братоубийственной гражданской войне. Так же, как их русские собратья и наставники. В России победили коммунисты, и теперь там полный развал, голод, кровавый хаос, сын убивает отца и брат брата... Но почему же все-таки марксистам удалось затуманить столько голов, удалось разоружить нас перед внешним врагом и столкнуть друг с другом в братоубийственной гражданской войне?

Он наклоняется низко к залу, говорит вкрадчиво, думает вслух; эти вопросы мучают его самого.

Фейхтвангер слушает, медленно посасывая пиво из высокой кружки. Наклоняясь к Брехту, шепчет:

– Он повторяет вопросы, как рефрен, прислушайтесь, так нагнетается напряженное ожидание. У этого парня есть опыт сцены.

Брехт жует сигару, внимательно глядит на оратора.

– Работает грубо, но целесообразно. Для театра, пожалуй, слишком примитивно, безвкусно. Но для рыночной рекламы, для площадного балагана в самый раз. Успех обеспечен.

Человек на трибуне распрямился, откинулся назад. Теперь он торжественно сосредоточен.

– Мы, национал-социалисты, мы, рабочая народная партия, нашли ответы на те вопросы, которые мучат сегодня многострадальный немецкий народ. И я хочу ответить на ваши вопросы, дорогие друзья, товарищи, соседи, земляки, соплеменники; я простой человек, бывший солдат. Я отвечу вам, потому что меня избрало провидение, чтобы сказать вам правду и повести вас к свободе и хлебу. Марксисты кричат о капитализме вообще, о классовой борьбе всех рабочих против всех капиталистов. Это коварная ложь. Капиталисты так же различны, как различны рабочие или крестьяне, как различны дети одной матери. Мы, национал-социалисты, наши ученые, наши исследователи окончательно установили истину, жизненно важную для нашей страны и для всего мира. Есть не один, а два капитала. Творческий и хищнический. Творческий капитал – это немецкий национальный капитал, он национален, народен, как и все творческие трудовые силы в нашей стране. А хищнический

банковский капитал – это прежде всего капитал еврейский или иностранный, негласно управляемый евреями. Он чужд и враждебен немецкому народу и вообще германской расе. Он так же космополитичен, интернационален, как и те еврейские интеллигентишки, адвокаты, газетные писаки, политические демагоги, которые задают тон у социал-демократов и коммунистов. Сейчас началась новая, может быть, последняя смертельная схватка в тысячелетней борьбе рас. Арийцы, германцы, всегда и везде были творцами, создателями. Это наши индо-германские предки создали великие сокровища древних культур Индии, Греции, Рима, славной тысячелетней германской империи, создали всю современную цивилизацию. А евреи всегда и везде были хищниками, они разрушали то, что создавали другие, и развращали создателей. Евреи убили арийца Христа, а потом объявили его своим и теперь приписывают ему пацифистское, трусливо гуманистическое учение, чтобы отравлять, расслаблять своих противников. Евреи всегда были нашими злейшими врагами, потому что немцы – народ самой чистой арийской крови, потому что немцы не поддавались еврейско-масонским происках так, как французы, которые учинили кровавую революцию, уничтожили арийское дворянство и стали холопами еврейского банкира Ротшильда, и так, как англичане, которые дают евреям дворянские титулы, сажают их в министерские кресла. Нас, немцев, международное еврейство ненавидит смертельно и давно стремится погубить...

Он уже не кричит, а вопит во всю силу легких и гортани, вещает, заклинает. Ударяя мерно кулаком по трибуне, он вколачивает слова, колющие, пронзительные, вколачивает в уши, в память, в тоску, в злость, в одуряющую жажду надежды.

– Еврейские банкиры с немецкими паспортами продают нас своим французским и английским собратьям, а еврейские демагоги-пацифисты и марксисты разоружают нас духовно. Поэтому мы проиграли войну. Поэтому мы бедствуем, а, пользуясь этим, еврейские политиканы натравливают немецких рабочих на немецких промышленников, на немецких солдат, разжигают гражданскую войну...

Фейхтвангер слушает внимательно и едва приметно кивает головой.

– Вот видите, где собака зарыта...

– Зарыта живьем. Лает, рычит, пожалуй, и кусать будет...

– Слушайте, слушайте, это уже не рыночный зазывала, а гипнотизер, поглядите вокруг, поглядите на эти остановившиеся блестящие глаза, на полуоткрытые рты, на погасшие трубки и сигары – вот и ваша погасла, – на судорожно стиснутые кулаки.

Они забыли о пиве и о реальной действительности, но они запомнят все, что он хочет. Они уже почти готовы идти за ним, бить, убивать, умирать, готовы на все...

– Маркс был евреем, и Лассаль и Роза Люксембург – евреи, Россию заливают кровью евреи-комиссары, и здесь, в Мюнхене, еще недавно проливали нашу кровь евреи Эйснер, Левине, Толлер, Мюзам; французский банкир еврей Ротшильд и берлинский банкир еврей Гольдман так же хотят нашей гибели, как евреи-марксисты, разжигающие мировую революцию. Берлинский еврей лжеученый Эйнштейн доказывает, что в мире все относительно и, значит, нет ни добра, ни зла. Он так же хочет растлить наши души, как евреи-газетчики и литераторы, обливающие грязью все наши национальные святыни...

Над трибуной вразлет вытянуты яростно сжатые кулаки. Речь, клокотавшая хриплыми, захлебывающимися перечислениями имен, исступленными проклятиями, внезапно, словно вырвавшись из удушья, взметнулась трубно, призывно.

– Мы, национал-социалисты, не тратим слов попусту. Мы присягаем на верность немецкому народу! Присягаем на жизнь и на смерть! Мы будем бесстрашны и беспощадны в борьбе за свободу и хлеб для немецких рабочих и немецких крестьян, за свободу и хлеб для всех немцев. Мы отменим постыдный Версальский мир. Мы свергнем гнет хищного еврейского капитала, освободим нашу землю от процентного рабства. Мы дадим всем работу! Мы заставим чтить рабочего, мы рабочая партия! Мы дадим землю крестьянам! Мы поможем ремесленникам и мелким торговцам! Мы добьемся расцвета промышленности! Братья, соплеменники, идите за нами, идите под знамена немецкого социализма! Германия, пробудись!..

Захлопали в разных местах, громко, трескуче; хлопки нарастали все громче, гуще. Крики: «Хох!», «Хайль!» Стук кружками и кулаками по столам, топот, крики... Парни в брезентовых куртках запели:

Свастика на шлеме...

В зале стали подхватывать:

Флаг черно-бело-ал...

* * *

На улице темно; моросит холодный осенний дождь.

– Неужели этот шут может привлечь многих сторонников?

– Кайзер был не умнее его и, уж конечно, менее нахален и менее простонароден. А сколько добрых немцев и сейчас еще его обожают.

– Кайзер – другое. Магия короны, сила вековых традиций, семейных преданий, детские, школьные воспоминания.

– Вовсе не другое. У этого своя магия. Демагогия не того ли корня слова, что и магия? И этот взывает к вековым традициям национальных предрассудков, холопства, мещанского недоверия ко всему чужому, инородному, к французам, евреям, вообще к пришлым...

– Но ведь сейчас не средние века. Это исступленный фанатик, Савонарола мюнхенских кабаков, способный оглушать болванов, хмельных от дешевого пива. Он кончит сумасшедшим домом, смирительной рубашкой.

– Средние века... Сумасшедший дом... Не утешайте себя. Давно ли во Франции судили Дрейфуса? А погромы в России? Помните, Бебель говорил: «Антисемитизм – это социализм дураков». У нас наступает время именно такого национального социализма.

– Вы преувеличиваете, дорогой доктор, фантастически преувеличиваете. Во Франции антидрейфусары пошумели и давно угомонились. Кто их теперь помнит, кроме историков. А погромов у нас не может быть. Мюнхен не Белосток, не Одесса. Что ты думаешь, Брехт?

– Думаю, что Фейхтвангер ближе к истине, чем ты. Он недаром учил историю. Но этому нужно противодействовать. Не противоречить, не противоболтать, а противодействовать. Пожалуй, всего действеннее пулеметы. Видимо, правы коммунисты.

– Вы слишком поспешно думаете, мой друг. Этот Китлер или Гитлер произвел на вас слишком сильное впечатление. Чтобы погасить пожар, – вернее даже, чтобы предотвратить угрозу возможного пожара, – вы хотите вызвать наводнение. Хотите взорвать шлюзы, потому что не верите в надежность брандспойтов. Чтобы избавиться от этих бешеных шутов, вы уже требуете пулеметов и зовете коммунистов. А ведь коммунисты хотят все перевернуть вверх дном. Как они поют: «Весь мир мы разрушим до основания»?..

– Они поют «мир насилия», вы неточно цитируете, Фейхтвангер. Неточность, приблизительность – главная наша беда. Немцы либо поэты и мыслители, и тогда прекраснодушно скептичны, неточны и не способны действовать, либо, напротив,

энергичны, деятельны и точно знают, чего хотят, но тогда они генералы, жандармы, фабриканты или политические бандиты, вроде этих национальных социалистов. Нет, правы коммунисты: этот мир нужно разрушить до основания, нужно действовать решительно и беспощадно.

– Решительность больного, который, чтобы избавиться от глистов, распарывает себе живот. Наш мир действительно плох, очень плох, но это наш общий мир, в котором мы все живем. Его нужно не разрушать, а разумно изменять. Ваши коммунисты все время ссылаются на Маркса; я с ним во многом не согласен, но это был, несомненно, великий человек, великий историк. Так вот, Карл Маркс сказал: философы объясняли мир, задача теперь в том, чтобы изменить его. Я думаю, что единственный способ изменить его – это его объяснить. Сколько-нибудь удовлетворительно объяснить его – это значит спокойно изменить его под воздействием разума. Изменить силой пытаются лишь те, кто не в состоянии удовлетворительно объяснить его. Эти громкие попытки не выдерживают критики, я больше верю в бесшумные. Большие государства перестают существовать, хорошая книга остается. Я больше верю в хорошо исписанную бумагу, чем в пулеметы.

– А зачем противопоставлять бумагу и пулеметы? Я за то, чтобы хорошо исписанную бумагу подкрепляли пулеметы, потому что без них эту бумагу просто изорвут или сожгут. И не надо противопоставлять разрушение изменению. Никто не собирается разрушать все, что есть. Уверяю вас, социалистическая революция не уничтожит ни эти дома, ни театры, ни вашу квартиру, Фейхтвангер, ни фабрику, которой управляет мой отец, ни солнце, ни сигары, ни пиво, ни любовь. Однако необходимо разрушить казармы, тюрьмы, банки, парламенты, разрушить все гнезда, в которых выводят таких птенцов, как эти, что горланят «свастика на шлеме». Только так можно по-настоящему изменить мир к лучшему. Изменить с помощью хорошо исписанной бумаги и хорошо направленных пулеметов.

* * *

Мюнхенский камерный театр пригласил Брехта режиссером на сезон 1923/24 года. Он хочет ставить «Макбета». Настоял, чтоб художником был Каспар Неер.

– Мы поставим нового «Макбета». Он и его жена просто опустившиеся, обнищавшие, захолустные дворяне. Замок полуразрушен, во всем убожество. Но тем более претенциозное

высокомерие, непомерное чванство: «Ах, мой бла-а-ародный лоорд...», «А-ах, моя бла-а-а-ародная леди!..»

Брехт хочет, чтоб Макбета играл Пауль Морган – популярный конферансье, отличающийся сдержанным грубоватым юмором. А роль леди Макбет он предложил молоденькой артистке Эбингер, игравшей обычно худосочных мечтательных золушек.

Друзья уговаривают Брехта не начинать мятежный штурм старого театра с шекспировского спектакля, нужно выбрать менее сложную, менее защищенную традициями драму. Он некоторое время сопротивляется. Ведь именно вокруг Шекспира нагромоздили больше всего того гипсового, папьемашевого, плюшевого и мишурного театрального величия, которое так любо мещанам всех стран. Эти бастионы безвкусицы необходимо разрушать прежде всего. Но потом он решает поставить историческую драму Марлоу – современника Шекспира – «Жизнь Эдварда II, короля Англии».

Текст этой драмы он перерабатывает вместе с Фейхтвангером. От подлинника остается только остов сюжета и некоторые действующие лица, но характеры их изменяются. Фейхтвангер поддразнивает Брехта, что он впадает в классику, начинает писать слишком гладко. Они вместе «растрепывают» стихи, выбирают более суровые, более точные обороты. Работают целыми днями. Однажды среди ночи под окном Фейхтвангера звонкий свист – Брехт нетерпеливо зовет соавтора.

– Что случилось? Марианна выгнала вас из дому?

– Нашел. Слушайте, нашел! Эта реплика должна звучать так...

* * *

Уже в этом первом доведенном до конца опыте Брехта-режиссера складывается тот стиль его работы в театре, который в главном остается неизменным до последних дней его жизни. Он строго взыскателен, почти деспотичен, но требует от каждого исполнителя самостоятельных размышлений, внимательно выслушивает даже самые резкие возражения и критические замечания, лишь бы только они были дельными, конкретными. Он легко уступает, когда его переубеждают, лишен всякой «престижной» чувствительности, со всеми подчеркнуто вежлив, приветлив, у него неутомимый аппетит на знания, на живую мысль. Он, не задумываясь, раздает советы, делится своими придумками, находками, новыми словами и новыми приемами. И так же легко сам перенимает, заимствует, переиначивая или сохраняя то, что ему нравится в чужих мыслях, стихах,

спектаклях. Недоумения и упреки по этому поводу он отстраняет шутливо или спокойно: Шекспир поступал так же. Гёте говорил, что незачем сочинять хорошую песню, которая уже сочинена.

На репетиции к Брехту доступ открыт всем. Режиссер и артисты не алхимики, не изготовляют секретных снадобий. Каждый, кому интересно, может приходить и смотреть, как они работают. Актерам это полезно – они привыкают к тому, что на них смотрят, меньше будут нервничать на премьере. И всем полезно проверить реакцию зрителя на текст, на мизансцену либо услышать дельный совет.

Среди постоянных посетителей его репетиций старый друг клоун Карл Валентин; однажды Брехт жалуется ему, что не знает еще, как ставить батальные сцены, как именно должны вести себя солдаты.

Карл Валентин щурится меланхолично.

– Страх они чувствуют, вот что...

Это ключ. Брехт велит перед сценой боя густо набелить лица солдат; их повадки должны выдавать подавленный, сдерживаемый или откровенный страх.

Уже на репетициях этот эпизод производит неожиданно сильное впечатление.

* * *

В ноябре в дни пятилетия немецкой революции нацисты вышли на улицы с оружием. Гитлер объединился с Людендорфом, бывшим фельдмаршалом кайзера, который стал проповедником возрождения древнегерманской языческой веры, древнегерманских воинских доблестей и семейных добродетелей. Некоторые баварские министры поддерживают нацистов. Одни рассчитывают с их помощью отделиться от Пруссии, от проклятого Берлина, тогда Бавария сможет прожить безбедно. Другие надеются, что крестьянские парни, молодые безработные, гимназисты и студенты, фанатизированные Гитлером и Людендорфом, проделают грязную работу: перережут коммунистов, социал-демократов и умничающих интеллигентов – и тем самым расчистят путь «силам порядка».

Отряды парней в брезентовых куртках с красно-белыми черносвастиковыми нарукавными повязками маршируют по Мюнхену, разбивают лагеря в городских парках, на площадях, поют воинственные песни, задирают прохожих. Но они орут не только «Долой Версаль!», «Долой Антанту!», «Смерть евреям!», «Бей коммунистов!», «Бей социал-демократов!..» Они орут еще:

«Долой процентное рабство!», «Долой банки!», «Смерть спекулянтам-шиберам!», «Работы и хлеба!», «Да здравствует национальная революция!», «Да здравствует германский социализм!»

Эти крики пугают и раздражают обывателей. Пройдет десятилетие, и они поймут, что им вовсе незачем пугаться, когда о революции и социализме кричат парни в коричневых и черных мундирах. Еще много воды унесут тихие реки Германии; много слез прольют матери и жены обнищавших крестьян, голодных безработных, разоренных лавочников и ремесленников; бумажные океаны протекут через типографские машины, пока нацистам удастся все же убедить миллионы крестьян, рабочих и разнокалиберных буржуа, что их объединяет «немецкий социализм». Тогда они прочно приклепают отощавшего прусского орла к свастике.

Но в 1923 году будущие союзники еще недоверчиво косятся друг на друга. Войска и полиция преграждают дорогу нацистским отрядам. Переговоры Гитлера и Людендорфа с баварскими министрами прерываются бранью. На улицах начинается пальба. Стреляют солдаты. На мостовой трупы. Паника. Брезентовые куртки разбегаются. Грузовики, набитые нацистами, катят прочь от города. Во дворах, в подъездах бледные, потные от страха парни срывают повязки со свастикой. Полиция наступает. Гитлер арестован.

Через несколько дней газеты публикуют списки, которые составляли нацисты и сочувствующие им полицейские чины, списки тех, кого они собирались вешать и расстреливать. Среди них литераторы: Бертольт Брехт и Лион Фейхтвангер.

В те же дни в Гамбурге идут баррикадные бои. Коммунисты руководят восстанием. Из Тюрингии сообщают о вооруженном выступлении рабочих – красногвардейцы осадили химический завод «Лейна». Вся Германия объявлена на осадном положении, компартия снова запрещена. По улицам городов маршируют солдаты в стальных шлемах – по-фронтовому, катят пушки и броневики.

* * *

В декабре в Лейпциге поставлен «Ваал». Премьера проходит еще более шумно, чем в прошлом году первые спектакли «Барабанов» в Мюнхене. Однако яростные рукоплескания оказываются все же громче свистков, крики «браво» заглушают топот и крики «Позор!». Зрители громко перебраниваются, кое-где

даже возникают драки. На следующий день рецензент газеты «Лейпцигер нойесте нахрихтен» называет пьесу «мальчишеским озорством» автора, который хочет устроить зрителям «грязевую ванну».

Брехт продолжает упорно репетировать и дописывать «Эдварда». Дописывает на репетициях и в промежутках между ними. Фейхтвангер говорит, что самые лучшие дополнения и сокращения он придумает после генеральной репетиции и в антрактах на премьере. Дирекция театра озабочена: этот странный режиссер не считается ни с какими сроками, не думает о том, что артисты заняты и в других пьесах, требует от них каторжной работы. Некоторые ропщут. Но другим это почему-то нравится. Толпятся вокруг него, прислушиваются к каждому слову, хохочут, когда он шутит, и много раз подряд безропотно повторяют выход, реплику, движение. И уже перестали удивляться, когда он вдруг предлагает: «Давайте попробуем наоборот! Совсем наоборот. Скажите это не весело, а печально, не добродушно, а сердито». Оказывается, что именно так получается по-новому выразительно.

Фейхтвангер успокаивает недоумевающих, тревожных и недоверчивых:

– Брехт действует необычно потому, что и талант его необычен. Он прирожденный мастер театра, по самой своей сути так же, как Шекспир, как Мольер. Он поэт-драматург и поэт-режиссер. И он творит поэзию не только про себя, наедине со своим вдохновением, а вот здесь на репетиционной сцене и творит одновременно как автор и как режиссер... Это нелегко участвовать в творчестве, но зато как полезно и как радостно! Не жалуйтесь, что он так упрям, так придирчиво репетирует. Ведь, помимо всего прочего, он еще открывает в артистах такие свойства, которых они сами в себе раньше не подозревали; он вытягивает из них нераскрытые способности и потаенные дарования... Этот очкастый книжник зорче всех нас видит жизнь и раньше, лучше нас ощущает биение живой крови, живых соков. Он ненасытно, жадно жизнелюбив и трудолюбив. И на бумаге и на сцене он хочет работать, экспериментировать, играть с живыми, – но только с живыми! – существами, с живыми характерами, с живыми словами. Вы думаете, что он молод, только еще учится. Он будет всегда учиться, но этот вечный ученик уже сегодня в поэзии и в театре может всех нас поучить очень многому.

Глава четвертая
Театр будит мысль

Я пишу пьесы. Я показываю
То, что видел. На рынках человечины
Видел я, как торгуют людьми. Это
Я показываю. Я пишу пьесы.
…Все должно удивлять.
Даже то, что давно привычно.
О матери, кормящей грудью младенца.
Я рассказываю так, будто
Этому трудно поверить.
Привратник захлопнул дверь
Перед прозябшим бродягой. Об этом
Я рассказываю так, будто раньше
Такого никто никогда не видел.

Полумрак тускло освещенной лестничной клетки. Пахнет затхлой сыростью, кошками.

Двое отряхивают рыхлый снег. Идут вверх по крутым ступеням. Четвертый этаж. Темень. Кисловатый запахржавчины, тяжелой пыли.

– Держись за меня, тут еще лесенка, вроде куриного насеста.

Тяжелая железная дверь поддается с трудом. Длинный темный чердачный коридор. Вдалеке узкие полоски света.

– Вон там его квартира.

– Ну и забрался же твой Брехт! Сколько живу в Берлине, такого еще не видел.

– Это нора его подруги Лены Вайгель; молодая артистка зарабатывает не густо, соблазнилась дешевизной. А Брехт уже к ней перебрался.

– Вайгель? Большеглазая цыганочка, что играет у Рейнгардта? Видел ее, играет умно, тонко, однако без вдохновения. Не играет, а показывает, как надо играть.

– Брехту именно это и нравится: еще до того, как он познакомился с ней, говорил, что она самая лучшая артистка из всех, каких он видел. Стучи сильней. Слышишь, какой там

галдеж...

Большая комната – бывшая мастерская художника. Окно почти во всю стену. Скошенный потолок.

В окнах зыбкое светло-желтое зарево на лиловом небе ночного Берлина; темнеют угловатые слои крыш, торчат шпили, несметные огни вдали беспорядочной пестрой россыпью, ближе тянутся ровными оранжевыми цепочками улиц; над ними прерывисто искорчатые, словно вышитые крестом, плоскости и разноцветные сетки многоэтажных зданий; мерцают, вспыхивают и гаснут пестрые клубки, змейки, полоски реклам. Приглушенное дыхание города. Издалека звонки трамваев, свистки, всхлип сирен.

У окна длинный стол, заваленный книгами, газетами, папками, листами исписанной бумаги. Пишущая машинка с заправленной страницей.

На широкой тахте, на разнокалиберных креслах и стульях несколько мужчин и женщин – курят, пьют кофе, смеются, переговариваются. На тахте в углу смуглая девушка зябко кутается в длинную темную шаль. Большие внимательные глаза изредка взблескивают, лицо удлиненное, резко очерченное, подвижное. Вся она тоненькая, гибкая, но крепко скроенная. Говорит быстро, внятно чеканя слова, чуть гортанно, на австрийский лад:

– Объясни ты им, Брехт, что до сих пор еще нет у нас нового театра. Они ведь думают, что Новый завет уже давно оглашен. Только никак не договорятся, кто же именно наш Христос, то ли Есснер, то ли Пискатор, а может быть, и Рейнгардт.

Кто-то из угла кричит:

– А разве ты не знаешь, Хелли, что он сам-то и есть наш божественный Спаситель? Иисус Бертольт Христос Мессиа Брехт, сын бога-отца Ведекинда и живое воплощение святого духа Бюхнера?

Брехт неторопливо расхаживает по комнате. Сигара в углу рта едва дымится. Он снял очки и старательно протирает их темным платком. Весело кивнул новопришедшим. Потом он говорит неторопливо и негромко, но решительно, убежденно.

Он старается доказать, что нового театра нет и не будет, пока театр будут считать храмом. Нет, театр не храм, а дело: производство и спорт. И новый театр нужен потому, что жизнь стала новой. За последние десять лет жизнь существенно изменилась. С тех пор как миллионы немцев двинулись с оркестрами и песнями умирать за кайзера и отечество, «за германскую верность и германских женщин», не прошло еще и десяти лет. Но уже наступил другой век, другая эра. И для новых

людей Ибсен и Гауптман такая же довоенная старина, как Лессинг и Шиллер.

Десять лет назад в Европе были три великие монархии *божьей милостью:*Германия, Россия, Австро-Венгрия, они держались на казармах, на жандармах, на аристократии и на бюрократии. Рабочие считались людьми третьего-четвертого сорта, а социалисты – мечтателями, фантастами. Теперь в России социалистическая республика, в Германии и Австрии президенты называют себя социалистами, в Англии премьер Макдональд хвастается, что он вождь рабочих. Политическая борьба все настойчивее врывается в повседневную жизнь, в литературу, в искусство. Люди входят в театр с улиц и площадей, по которым бегают крикливые газетчики, маршируют демонстрации, где иногда строят баррикады, стреляют, убивают и умирают. И посетителям театра не так легко забыть о том, что они ели к обеду, если они вообще редко обедают. И когда возникает выбор поесть или посмотреть новую пьесу, то духовный голод чаще всего отступает перед голодом плоти. Проповеди о том, что «не хлебом единым» лучше всего удаются после хорошего жаркого с картошкой и кружкой пива. В Берлине живут четыре миллиона людей. Сейчас такие города растут по всей земле. Обитателям этих бессонных каменных джунглей нужно совсем новое искусство. На Западе этого еще не понимают по-настоящему. Там города растут давно и постепенно, как Рим, Париж, Лондон, или возникают сразу вместе со странами, как Нью-Йорк, Чикаго. А на Востоке, в России, залпы и пожары великой революции, зародившейся в промышленных городах, осветили их самые потаенные углы. Германия ближе к России, чем к Западу, именно у русских и у немцев рождается новый театр – искусство больших городов, искусство масс, пробужденных революцией и пробуждающихся к революции. Там Вахтангов, Мейерхольд, Таиров, здесь Пискатор, Есснер…

Споры о новом театре Брехт затевает давно. Ему возражают сердито или насмешливо, говорят, что у него просто новомодная ориентация на Восток: коммунистам нужна русская советская власть против немецких фабрикантов, генералу Секту нужна русская кавалерия против Версаля, а Пискатору и Брехту нужен русский театр против Шиллера и Гауптмана. Все это не что иное, как духовно-политическая эпидемия русофильства, вроде как раньше была эпидемия испанского гриппа.

Он доказывает, что это не мода, а историческая необходимость. И русская революция только начало мировой.

В Америке есть новое искусство: есть гениальный Чаплин, есть джаз. Это лучшее из того, что пока создали там новые города

– искусство печального смеха, искусство ухмыляющейся грусти. Оно завоевывает киноэкран и музыкальную эстраду. Но в театрах всего мира лежит столетняя пыль. А в Берлине и в Москве ищут новые пути. Есть уже новые пьесы, новая сценическая техника. Это, конечно, важно и необходимо для главного. Но главное – новый театр как новая сила в жизни общества. Главное – новое отношение зрителя к сцене и новое отношение людей театра к спектаклю и к зрителям. Тридцать лет назад показалось, что натурализм – великий переворот. Но в действительности тогда просто вытащили на сцену романы – французские, немецкие и русские романы с их подробным анализом психологии и подробным бытом. Как если бы акварели, лубки и олеографии заменили тщательно ретушированными фотоснимками. Но повесили их в тех же комнатах, на тех же стенах и в тех же рамках. Экспрессионизм возникал от сознания нелепости этого положения. Начался крик. В стране была инфляция. И экспрессионизм – это тоже инфляция – инфляция пафоса, монологов, восклицательных знаков. Без золотого покрытия в реальной действительности. А сейчас настало время действительно нового театра, который стал бы потребностью, если не такой, как хлеб и вода, то уж не меньшей, чем табакили пиво, бокс или футбол. Но этот новый театр не должен просто услаждать и ни в коем случае не должен одурманивать. Он будет учить критически размышлять и притом размышлять не только об искусстве, но о реальной жизни, об отношениях людей в обществе.

Брехту говорят, что он просто повторяет Шиллера: «Театр как моральное учреждение», что все это старо: сцена-амвон, сцена-кафедра или трибуна. Еще отцы иезуиты хотели такой театр. А теперь у большевиков театры служат для агитации и пропаганды, для обучения неграмотных и санитарного просвещения. Словом, большевизация Шиллера и шиллеризация большевизма.

Он терпеливо или раздраженно объясняет. Проповедникам религий и политических доктрин нужен театр-амвон. Шиллер мечтал о театре, как о «храме нравственности и разума». Натуралисты видели в театре лабораторию или музей. Экспрессионисты хотят всего: и храма, и трибуны, и музея. Эстетам и торгашам нужен театр-кондитерская, бордель или курильня опиума. А в действительности людям необходим театр – театр. Но театр именно современного человека. Жители больших городов не верят ни в богов, ни в чертей, ни в абстракции разума, добра, нации, демократии. А верят в реальную жизнь. Им нужен, так сказать, театр «для курящих». Чтоб зрители во время действия курили, попивали кофе и пиво, как в иных кабаре. Чтобы, смотря

на сцену, они не забывали, что это сцена. Брехт мечтает, если у него будет свой театр, нанять двух умных клоунов вроде Карла Валентина. Они должны ходить по сцене и по залу в антрактах, в промежутках между эпизодами и говорить об увиденном, о том, что еще предстоит увидеть, должны спорить, заключать пари друг с другом и с публикой. Без всякого шутовства, совершенно серьезно и наивно. Они должны привлекать внимание зрителей к узловым точкам действия, к смыслу и значению отдельных событий, к поведению персонажей. Такие клоуны сами по себе постоянное напоминание: здесь театр, сцена, и никто не пытается уверить в ином. В то же время их слова, их игра – новое возвращение к реальности – к реальности на сцене и вне сцены. Это и будет новый театр. Конечно, для него нужны и новые драмы, но можно использовать и старые, классические, важно, как их показывать. Разумеется, нужна и новая техника. Однако все прожекторы и лестницы Есснера, все киноэкраны и подвижные конструкции Пискатора сами по себе еще не создают новый театр. Такими новшествами сегодня щеголяют и ветхозаветные романтики и натуралисты. Но вот Пискатор действительно по-новому ставит пьесу Паке «Знамена» – об американских анархистах, о событиях, связанных с возникновением праздника Первого мая. Среди критиков и зрителей есть недовольные: как же так, на сцене Америка прошлого века – и тут же показывают современную кинохронику, портреты Ленина и вождей русской революции, статистические таблицы: ввоз, вывоз, количество доменных печей, а в антрактах раздают коммунистические листовки. Но в этом и есть суть спектакля!

Друзья Пискатора часто спорят с ним. Он бывает слишком азартен, пересаливает, забывает об актерах ради внешних эффектов постановки. Но он-то и делает по-настоящему новый театр. У него новы не только средства, но и цель и смысл постановок. Он стремится к тому, чтобы его зрители стали участниками революционной борьбы. И его театр требует и новых драм, и новой техники, и новых режиссеров, и новых актеров.

Брехт окончательно стал берлинцем в 1924 году. Успех «Эдварда II» уже не может удержать его в Мюнхене. Ему стало тесно в мюнхенском заповеднике старосветской богемы. Тесно и неуютно. Хотя побитые нацисты и притихли, но трудно забыть о зловещих тревогах минувшей осени. Фейхтвангер тоже уехал из Мюнхена.

– В следующий раз полиция и войска могут быть настроены по-иному, и тогда нас с вами, Брехт, обязательно пристрелят.

Инфляция прекратилась. Пестрые бумажки со множеством

нулей выбрасывают в мусор. Новая марка оказалась настоящей, прочной валютой. Французы обещают вывести войска из Рура. Американцы обещают займы. Президент Эберт утверждает новый состав Совета министров; социал-демократы дружно сотрудничают с демократами и католиками. Коммунистов время от времени сажают в тюрьмы, но продолжают выходить их газеты и журналы. Иоганнес Бехер перебрался в Берлин, работает в редакции «Роте фане».

В России умер Ленин. Раньше о Ленине говорили чаще всего, как о таинственном вожде революционеров, о главе фантастического государства, которое возникло на развалинах русской империи. Он казался непроницаемо-загадочным, экзотичным, как и все, что связано с «мистической славянской душой». Теперь даже противники пишут и говорят о гениальном ученом, философе, о разносторонне европейски образованном политическом мыслителе, о проницательном, трезвом государственном деятеле.

Величие и безмерность революции стали явственно ощутимы именно в эти дни самой большой скорби революционеров. Газеты сообщают: в России больше ста тысяч новых членов Коммунистической партии, они вступили, чтобы заполнить брешь, пробитую смертью одного. В Берлине и Мюнхене на собраниях памяти Ленина сидят рядом социал-демократы и коммунисты. И постепенно реквием начинает звучать торжественным гимном, боевым маршем. Эта смерть внезапной вспышкой осветила бессмертие революции. Предел, завершивший одну жизнь, – строгий предел могилы, там, в мерзлой земле у кремлевской стены, – все явственней предстает не концом, не тупиком, а ступенью, порогом. За ним распахивается беспредельность просторов, открытых мыслью Ленина.

И здесь, в Берлине, в Мюнхене, его имя – боевой пароль. Именно в эти дни надгробной печали многие рабочие впервые ощущают и сознают силу своей общности, силу, которая нарастает вопреки государственным границам, вопреки различиям языков, обычаев, исторических воспоминаний и сегодняшнего быта.

Это ощущение и это сознание Брехт уже никогда не утратит. Их не ослабят и самые трудные сомнения и самые горькие разочарования. Будет у него еще немало страстных увлечений: любовь, стихи, театр. Будут фиолетово-красные закаты и ласковый шелест деревьев. Будут сцены, освещенные его мыслью. Будут книги, несущие его слово. Будут победы и поражения, утраты и находки, долгие часы горя и короткие мгновения счастья. Будут годы изгнания и печально радостный день

возвращения на пепелище... Но ничто уже не оттеснит и не затмит в нем ощущения и сознания беспредельно огромной, бессмертной силы Революции. Стихийная и разумная, как сила поэзии, неудержимая, как движение земли, она той холодной зимой явственно олицетворилась в добродушном и насмешливом, пристальном взгляде по-азиатски прищуренных глаз, в могучем сократовском лбу человека с короткой бородкой.

Воспоминания о революционных боях недавних лет и новые впечатления, возникавшие в траурные январские дни 1924 года, оседают в нем прочной уверенностью в необходимости великой революции. И не могут поколебать этой уверенности никакие приметы мирного процветания немецкой демократии, никакие соблазны богатой и беспечной жизни, никакие искушения славы и наслаждений чистым искусством.

А Берлин полон всяческих соблазнов. Здесь искушают не миражи, а реальная, осязаемая роскошь. Все больше свеже отремонтированных, новостроящихся домов, все ярче, пестрее витрины. Днем яркие, глянцевые краски, ночью разноцветные огни реклам убеждают, заклинают, зовут покупать, покупать, покупать: мебель, квартиры, сигареты «Юно», модные ботинки, автомобили «мерседес», самопишущие ручки, зубную пасту «Хлородонт», гигиеническое белье, автомобили Форда, детские игрушки, бюстгальтеры, пишущие машинки, цветочную рассаду, консервированные фрукты, зубную пасту «Хлородонт», сигареты «Юно»... На улицах все больше автомобилей разных видов, разных окрасок. Город пропах бензином, горячей резиной. Появились автомобили-омнибусы, громоздкие, заполняющие улицы фырканьем, рычанием моторов, хриплым кваканием клаксонов. Только на окраинах еще встретишь последних старых извозчиков в лакированных низких цилиндрах.

Театральный Берлин стоит на трех китах: Рейнгардт, Есснер и Пискатор.

Рейнгардт прослыл дерзким бунтарем еще в начале века. До войны он ставил полуреалистические, полуромантические грандиозные спектакли, в которых участвовали сотни статистов и по сцене гарцевали живые кони. Теперь он все еще упрямо отстаивает свое первородство новатора от экспрессиониста Есснера и от Пискатора, который хочет создать «пролетарский революционный театр новой эпохи».

Есснер в Государственном театре придумывает все новые геометрические конструкции, системы лестниц и площадок, позволяющие разбивать действие на четкие пространственные слои. Шекспира и Шиллера он ставит так же, как Толлера и Кайзера.

В Народном театре Пискатора на сцене тоже конструктивные площадки, лучи прожекторов, но главное все-таки не в них, а в плакатах, лозунгах, статистических таблицах, в огромном экране для фильмов и диапозитивов. Сцена должна раскрывать общественные – экономические и политические – корни событий, представляемых артистами. Действие комментируют специальные тексты, написанные на плакатах или произносимые хорами. Пискатор еще в 1919 году собрал труппу, которая называлась «Пролетарский театр революционных рабочих большого Берлина». Они выступали в разных помещениях, арендуя залы клубов, больницы, пивные и просто на площадях; ставили «Враги» Горького, обозрения «Русский день» и «Против белого террора» в защиту Советской России, инсценировки романов Элтона Синклера и пьесы экспрессиониста Франца Юнга. Но вскоре театр был запрещен полицией. Пискатор оказался в полном одиночестве. Тогдашнее руководство компартии его тоже не поддержало. Газета «Роте фане» упрекала его в примитивной агитационности и писала, что рабочему классу необходимо настоящее искусство, хотя бы даже буржуазное по происхождению, но настоящее. Пискатор не успокоился; к 1924 году он стал руководителем Народного театра, он снова ставил Горького и Юнга, а также Л. Толстого, Роллана и спектакли-обозрения, в которых сочетались хоры, драматические сцены, кино, цирковые аттракционы, джаз, десятки герлс, политические речи. Он поставил и шиллеровских «Разбойников», заявив, что хочет, чтобы зрители заметили, что с тех пор прошло сто пятьдесят лет. Артисты были в современной одежде, Карл Моор развенчивался, как болтливый либерал, а главным героем становился разбойник Шпигельберг, превращенный в коммуниста.

Руководство компартии изменило отношение к Пискатору; в 1925 году он показывает делегатам съезда КПГ специальную постановку: «Вопреки всему. Историческое обозрение 1914—1919 годов»[7].

Рейнгардт в 1923 году пригласил Брехта стать штатным драматургом. В немецких театрах это должность литературного консультанта. Но Брехт хочет сам ставить пьесы. У Рейнгардта числятся два драматурга, второй Карл Цукмайер; некоторое время они с Брехтом пытаются влиять на репертуар. Из этого ничего не выходит. Рейнгардт не хочет стареть. Он покровительствует молодежи, искренне старается понять косноязычные дикие пьесы новоявленных театральных бунтарей, хотя чаще всего ему кажется, что они просто фокусничают, хамят, лишь бы подразнить стариков, лишь бы не так, как раньше. Все же

он – старый театральный волк – инстинктивно чует живой талант и силу настоящего искусства даже там, где ему все не по вкусу. Он вежливо разговаривает с Брехтом: спорит, но не ссорится, ни в чем не отказывает наотрез, ничему явно не препятствует. Но ничего не дает делать.

Брехту это в конце концов надоедает. Нельзя боксировать с кучей теста. Он и Цукмайер приходят еще в театр поглядеть на репетиции, однако все реже и ленивее участвуют в обсуждениях. Благо им и без того исправно выплачивают жалованье.

В Берлине всегда не хватает времени. Постоянно нужно куда-то спешить. Встречи назначаются обычно в литературно-театральном кафе Шлихтера, но, попав туда, нелегко уже выбраться. Здесь говорят о новых пьесах, книгах, спектаклях, сплетничают, злословят, болтают о чепухе и высказывают серьезные значительные мысли, спорят, ругаются, наспех едят и пьют, зато неторопливо разговаривают, некоторые даже пишут. Все почти так же, как в мюнхенском «Стефани», только взамен тамошнего провинциального, старомодного уюта здесь берлинская деловитость, рациональный американизированный комфорт.

* * *

Брехт любит ходить один по городу. Теперь уже незачем экономить на трамвае. Он даже собирается купить автомобиль: все время приходится спешить. Но едва удается выкроить полчаса, он идет пешком, смотрит и слушает улицы, читает разномастные афиши, рекламы зрелищ. Берлин – воистину столица театров, огромное торжище развлечений, настоящего и мнимого искусства. Афишные тумбы, стены и крыши захлебываются красками, топорщатся метровыми литерами: Театры. – Кино. – Джаз и двадцать герлс. – Симфонические концерты. – Боксерские матчи. – Футбол. – Джаз и тридцать герлс. – Теннис. – Велосипедные гонки. – Кабаре. – Джаз и сорок герлс. – Лекция Шпенглера о «закате Европы». – Небывалое цирковое представление: водная феерия с живыми бегемотами. – Потрясающий фильм «Доктор Мабузо»; дети и нервные не допускаются. – «Нибелунги» – лучший немецкий фильм века. – Хор донских казаков. – Джаз и пятьдесят герлс. – Лекция об Эдиповом комплексе, «тайны пола». – Петушиные бои. – Выставка собак. – Сеанс чтения мыслей на расстоянии; черная и белая магия. – Спешите увидеть – в первый раз в Европе настоящий йог. – Новая пьеса Пиранделло. – Публичная открытая дискуссия

коммунистов и католиков: Христос или Маркс? – Джаз и семьдесят герлс. – Астрология – наука; составление гороскопов по общедоступным ценам. – Лекция: «Что такое теория относительности». – Новый театр: Эрвин Пискатор показывает на сцене революцию. – Японская борьба дзю-до. – Конкурс курильщиков сигар…

Работать он любит в тихие утренние часы. Встает иногда еще до рассвета. В эту пору мысли особенно ясны и подвижны. Впрочем, работает он всегда и везде: в кафе, на улице, в театре и в беседах или спорах. Работает в одиночку, про себя и сообща с друзьями или случайными собеседниками. Он никогда не перестает работать. Законченное давно стихотворение попадается случайно на глаза, и оказывается, надо его изменить, сократить или дописать. Ни одну из своих пьес он не считает завершенной. Однако, возвращаясь то и дело к старым работам, он непрерывно начинает новые.

Почти ежедневно возникают новые замыслы, наброски, проекты изданий и постановок. Его уже знают в Берлине, редакции газет и журналов просят новые стихи заметки, рассказы. Издательство Кипенхойера заключило с ним договор на сборник баллад и песен. Эрих Энгель готовит постановку «В чаще» в Немецком театре. Есснер собирается ставить «Эдварда» в Государственном. Брехт, разумеется, должен участвовать, присутствовать на репетициях.

Все шире и разнообразней круг его берлинских друзей. Среди них художники Джон Хартфильд и Георг Гросс; писатель Альфред Деблин, поэты Вальтер Меринг, Клабунд, его жена актриса Карола Неер (однофамилица Каспара), директор театра Мориц Зелер, критик Герберт Меринг, переводчица и редактор Элизабет Гауптман, литераторы, артисты, режиссеры и профессиональный боксер Пауль Замзон-Кёрнер, белокурый верзила с пудовыми кулачищами и лукавой мальчишеской улыбкой, которого Брехт уговаривает вместе писать рассказы и повесть о боксе.

Джона Хартфильда в юности звали Хельмут Херцфельде, но в годы войны, когда миллионы немцев от генералов до воспитательниц детских садов твердили: «Боже, покарай Англию», и это проклятие красовалось на почтовых открытках, плакатах, пивных кружках и школьных тетрадках, именно тогда он перекроил свое имя и фамилию на английский лад. Хартфильд изобрел новый вид искусства – *фотомонтаж.*Впервые он открыл его, будучи солдатом, в окопах. Письма с фронта строго цензуровались; слова, истолкованные как «пораженческое высказывание» или оскорбление армии, государства, нации, могли привести в каторжную тюрьму. Но кто такие военные

цензоры? Настоящие немецкие чиновники, способные действовать только по инструкциям. Нужно было найти нечто не предусмотренное инструкциями. Он стал вырезать из журналов и газет снимки, тексты и склеивать их в новых сочетаниях. Газетная строка: «Вся Германия охвачена единым героическим порывом», под этим два снимка: солдатское кладбище на фронте, бесконечные ряды крестов, и тут же светский бал в Берлине. Газетный заголовок: «Жертвуем всем для победы»; снимки: изможденные работницы катят тяжелую вагонетку; изящная барышня в кружевном платье, улыбаясь, протягивает цветок раненому солдату. Давно уже нет военной цензуры, но осталось новое искусство. В руках Джона Хартфильда ножницы, клей, карандаш ретушера, несколько случайных снимков становятся орудиями гневной сатиры, средствами художественного обобщения. На снимке поэтичный немецкий ландшафт: холмы, река, на берегу живописный старинный городок. А над этой мирной картиной в небе огромный стальной шлем. Он закрыл солнце, и тень от него (ретушь) пролегла на холмы, лес, поля, реку, на острые крыши, выглядывающие из садов.

Георг Гросс – «Шорш», неразлучный друг Джона, иногда он дополняет его монтажи рисунками. Гросса ненавидят критики-эстеты, пишут, что он бессердечный циник. А Брехту он сразу понравился. Каспар Неер рисует медвежьей лапой наотмашь. Даже самые мелкие наброски у него процарапаны хоть одним когтем, но все той же широкой лапищи. А Гросс рисует будто стальным кинжалом, остро заточенным, закаленным лезвием. Каждый беглый штрих прорезает до потрохов, до кости, насквозь. Режет черным по белому. Но сколько тончайших оттенков в этих, казалось бы, небрежно стремительно прочерченных лицах и рылах, в наплывающих друг на друга паутинных слоях улиц, домов, интерьеров.

Элизабег Гауптман, серьезная большеглазая девушка, переводит с английского, редактирует издания пьес Толлера; она стала редактором первого сборника стихов Брехта, но вместе с тем и его другом-советником, соавтором, исполнительным секретарем и беспощадным критиком.

* * *

Брехт с юности любит баллады и стихи Киплинга, подбирает к ним гитарный аккомпанемент, поет по-английски и по-немецки. Он поет о солдатах в дальних краях, о грубых, бесшабашных и затаенно-грустных парнях. Их скрепляет вместе холодная власть

военной машины – она подавляет их, превращает в безликие частицы огромного целого. Но этим же придает им силы.

Каждый наедине с самим собой может изведать и любовь, и нежность, и задумчивую грусть.

По дороге в Мандалей,
где стоянка кораблей,
где закат приходит в город,
словно гром из-за морей...

Но выпавший из ряда глядит в холодную бездну одиночества или вовсе погибает.

Будет вздернут Дэнни Дивер
на рассвете...

Зато все вместе, в куче, в строю сильны даже в муках, даже лицом к лицу со смертью.

Киплинг любит своих томми – угрюмых остряков, надежных товарищей, храбрых и жестоких вояк. Любит, но не понимает, что их сила в отказе каждого от самого себя, в обезличивании, в поглощении одного массой. Только тот, кто безоглядно отдал тело и душу, мечты и надежды, все, что составляло его «я», «Годен, годен, годен быть солдатом... Солда-атом короля!»

А чем отличается киплинговский томми от любых других вояк, от нацистских штурмовиков? В толпе, в строю они убийцы и герои, всегда готовые драться и погибать. Каждый в отдельности, в одиночку может быть добряком, тихоней, может любить комфорт и любить себя. Но едва наденут на него мундир и рядом с ним, впереди, сзади окажутся десятки, сотни таких же мундиров, –он уже другой. Дают команду, и он идет штурмовать Верден, возводит на трон императора, стреляет в своих бывших товарищей. Однако почему именно этот сапожник Ганс Майер из Кревинкля или столяр Томми Аткинс из Типерери, который хотел бы оставаться дома, спать со своей женой, пить свое пиво, – словом, хотел бы жить сам и не мешать жить другим, – вдруг становится смертоносным героем и с воплями восторга спешит навстречу своей смерти? Законы истории – это законы больших чисел. Но ведь и самое большое число начинает расти с единицы. И тут уже дело художника, а не историка показать, как именно эта единица отрекается от себя, как человек перестает быть личностью, а становится солдатом, с которым можно делать все что угодно.

Он давно уже задумал такого героя для пьесы, даже назвал его – Гальгай. Это как бы Ваал навыворот – его жизненная сила не способна к самоутверждению и подчиняется любому властному влиянию. Он слишком ограничен, чтоб размышлять о себе, и поэтому становится настоящим солдатом, то есть утрачивает себя как индивидуальность, превращается в один из миллионов взаимозаменяемых винтиков. Для военной машины безразлично, что та винтовка, что другая, что тот солдат, что этот.

Так создается комедия «Что тот солдат, что этот», пьеса о грузчике Гэли Гэй – ирландце, который жил в индийском порту Килькоа; он вышел из дому на десять минут, чтобы купить рыбу к обеду, но попал в компанию солдат и уже через сутки стал другим человеком. Он безобидный добряк, не умеющий никому отказывать. Сперва его обманывают, запугивают, а потом «перемонтируют», и он превращается в сверхсолдата – ненасытного обжору, тупо неустрашимого вояку.

Эта пьеса возникает в спорах, смехе и долгих беседах. В них постоянно участвуют несколько друзей.

Элизабет Гауптман осмотрительно взвешивает каждую реплику, каждое слово пробует на вкус. Она запоминает наизусть целые сцены.

Молчаливый Каспар Неер все время рисует. Каждый обсуждаемый эпизод он представляет в скупых набросках, и когда сам предлагает изменить сцену, то показывает это карандашом на листке бумаги или мелом на доске.

Молодой режиссер Бернгард Райх все время напоминает о публике, пылко доказывает, что нужно считаться со зрителями, нужно их уважать, каждая деталь должна быть понятна, достоверна.

В беседах и спорах постоянно участвует драматург Эмиль Бурри.

Они образуют первый брехтовский «экипаж», творческое содружество. Их имена, как соавторов, Брехт проставит потом вместе с именем режиссера Златана Дудова на титульном листе печатного издания пьесы. Но сами они еще не знают этого и просто приходят к нему по одному, по два или все сразу и к тому же еще со своими приятелями. Они сидят в его мастерской, курят, пьют кофе и обсуждают очередную, только что прочитанную сцену. А он расхаживает неторопливо, попыхивая сигарой, слушает молча или переспрашивает, или возражает. Потом садится за машинку, быстро отстукивает поправки к прочитанному или только что придуманный совсем новый текст, который тут же читает вслух. Встает и опять, расхаживая, выслушивает замечания, отвечает на вопросы и сам спрашивает,

отшучивается, иногда сердито спорит. Он убежден, что уважать зрителей, значит прежде всего доверять их разуму, не сомневаться в том, что они способны мыслить и получать удовольствие от мышления. Ему возражают, говорят, что логика философского спора иная, чем логика сценического действия. Читая текст про себя, можно размышлять, но, глядя на сцену, нужно воспринимать мгновенно и, значит, чувственно. Он отвергает это противопоставление. Нелепо считать мысли улитками, а чувства кузнечиками. У нормального взрослого человека мысль быстрее, стремительней, чем слепые ощущения. Новый театр должен доставлять зрителям удовольствие прежде всего тем, что им приятно соображать и понимать.

На берлинских улицах над крышами кино всплыл серый силуэт военного корабля, башни пялятся длинноствольными орудиями. На мачте красный флаг. Мерцает электрическая надпись: «Броненосец „Потемкин“.

О броненосце говорят в ресторане Шлихтера, в редакциях, в гостиных, на улицах. У кинотеатров не сокращаются очереди, тянутся на целые кварталы. «Потемкиным» восхищаются не только коммунисты и левые интеллигенты. Даже в правых газетах восторженные рецензии. Ближайший помощник Гитлера ловкий, умный журналист Геббельс опубликовал статью о «Потемкине»: «Вот каким должно быть настоящее пропагандистское искусство. Нам следует поучиться».

Записные эстеты, литературные и театральные снобы многозначительно поднимают брови: русский фильм – новое неожиданное проявление таинственной славянской души.

Брехта раздражает эта болтовня. В «Потемкине» никаких тайн, все налицо: великолепное мастерство, разумное, точное и по-настоящему революционное.

Тридцать лет назад первые автомобили делали в виде фаэтонов и ландо, только что без дышла и оглобель. Первые железнодорожные вагоны были похожи на дилижансы. А теперь кое-кто поет «Интернационал» как рождественский гимн или изображает красногвардейцев этакими нибелунгами в кепках и думает, что это революционное искусство.

Кино само по себе новая техника, новый способ изображения жизни. Однако, показывая на экране театр, или цирк, или кабаре, не создают новое искусство. У Эйзенштейна скрестились революционные политические идеи и революционное понимание новой техники, которая позволяет по-новому изображать мир, позволяет увидеть и то, что прежде было незаметно.

Некоторые поклонники фильма считают, что революция здесь ни при чем. Просто гениальный художник поразительно чувствует

детали предметного мира: червей на мясе, беспомощно болтающееся пенсне, сапоги и тени солдат на лестнице.

Но Брехт презрительно отвергает подобные рассуждения. Нет, такое искусство, как «Потемкин», создают не гениальные интуитивные открытия, а разум и целеустремленная воля. Сами по себе чувства слепы и зыбки. Настоящее искусство – и тем более искусство революционное – возникает из ясного, разумного взгляда на мир, из осознанного стремления показать именно такое-то событие, с помощью таких-то средств, высказать такие-то идеи, пробудить такие-то мысли и такие-то чувства.

Эстеты сердятся и язвят: мол, рационализация сейчас в моде, Крупп и Борзиг рационализируют свои заводы, а наивные радикалы хотят рационализировать художественное творчество. Но хотя рациональны механизмы кино и механизмы сцены, искусство всегда было и будет иррациональным. Без тайны и чуда нет ни поэзии, ни искусства.

А разве тайна и чудо противоположны разуму? Разве самолет не чудо? А кино? Радио? Электричество? Это все чудеса. Для огромного большинства людей они таинственней всех сказок и вальпургиевых ночей. И вместе с тем это бесспорные плоды разума. Мир вокруг нас хаотичен и бессмыслен, пока мы его не познаем. Разум вносит порядок. Разум художника, отбирая из хаоса случайных предметов и образов те, которые необходимы именно в этом романе, драме, фильме, уже тем самым создает новый рациональный порядок. Иррационально лишь то, что остается за его пределами. Иррационально лишь постольку, поскольку еще не познано. Это слабость тех, кто не сумел познать.

Значит ли это, что искусство, творчество художников тождественно научному познанию природы и может быть сведено к ремеслу, технике? Нет, хотя искусство тоже познает мир и тоже с помощью разума, с помощью своих технических средств и своих ремесленных навыков. Но есть существенная разница. Ученый-исследователь познает, чтоб понять, объяснить. Художник познает, чтоб воссоздать, показать. Ученый открывает общие законы, связи внутри целого. Частности интересуют его лишь как выражение общего. Художник видит и показывает прежде всего конкретные частности. Для ученого опровергнутые гипотезы исчезают, новое знание отвергает старое. В науке истина и заблуждение несовместимы; дети пожирают родителей. Для художника злодейство и ложь такие же реальности, как добро и правда. Искусство чтит всех предков и постоянно воскрешает их; вчерашние мумии сегодня становятся пылкими новобрачными. Кого занимают сейчас мысли тех ученых, которые были

современниками Еврипида и Шекспира? Десяток-другой историков. А мысли драматургов Еврипида и Шекспира освещают наши сцены ярче всех прожекторов. Это очень существенная разница. Но это вовсе не противоположность рационального – иррационального.

Брехт несколько раз смотрит «Броненосец „Потемкин“. Следит и за экраном и за зрителями. В фильме каждый эпизод внутренне завершен и вместе с тем связан с целым. Каждый кадр рассчитан: сосредоточивает, собирает внимание с разных концов, с разных предметов в одну узловую точку. И когда начинается восстание, когда матросы убивают офицеров, он видит, как почтенные буржуа и элегантные господа с офицерской выправкой рукоплещут восставшим матросам. И потом так же в самом конце, когда восставший корабль встречается со всей эскадрой, напряженное ожидание разряжается овацией. После фильма он слышит, как один явно „истинный германец“ чертыхается: дьявольские фокусы большевиков заставляют порядочных людей аплодировать мятежникам. Нет, в этом нет никакой дьявольщины. Есть точный умнейший расчет чередования разных кадров. Расчет, основанный на опыте, на знании того, что именно волнует и привлекает, какие лица или предметы могут стать средоточием внимания и вместе с тем выразить мысль, идею, послужить символом. Все кадры фильма – полемические аргументы, доказательства той правды, за которую воюют художник и его герои.

Такая методика нужна и новому театру. И на сцене каждая деталь должна быть отчетливо завершена, внутренне разумна и неотрывна от целого. Ничего сверх того, что необходимо для основного действия, никаких завитушек, никаких золоченых рам и расписных фонов, ничего, что затемняет разум, отклоняет мысль.

* * *

В 1925 году Брехт опубликовал в берлинской газете стихотворение «Мария».

Ночь ее первых родов была
Холодной. Но годы прошли,
И она позабыла совсем
Мороз, просквозивший худую кровлю,
И чадившую печь;
Забыла муки схваток, начавшихся перед рассветом,

А прежде всего позабыла стыд, испытанный
Оттого, что все это на людях, – стыд,
Присущий всегда беднякам.
Потому-то и многие годы спустя
Эта ночь стала праздником,
Собирающим вместе людей.
Смолкла грубая брань пастухов —
Позднее историки назовут их царями.
Ветер, холодный и воющий,
Окажется ангельским пением.
От дыры в крыше, дышавшей морозом,
Останется только звезда.
Все произошло именно так
Из-за сына ее; он был светел и легок,
Песни любил,
Дружил с бедняками,
Но жил меж царей
И по ночам видел звезду над собой.

Это стихотворение попытались использовать как повод для обвинения автора в кощунстве, в «оскорблении чувств верующих». Незадолго до этого Георга Гросса присудили к тюремному заключению за картину, изображавшую распятого Христа в противогазе.

Но ханжам, доносившим на Брехта, все же не удалось убедить прокуратуру. Суд не состоялся.

...Идут сытые годы. Наконец-то после войны, после революционных бурь и тревог появилось ощущение покоя, достатка. Кажется, Европа и впрямь стала мирным континентом.

Где-то в Китае воюют между собой войска самоуправных генералов, в Марокко племена рифов восстали против французских колониальных властей, имя их вождя Абд-эль-Керима мелькает на газетных страницах, время от времени стреляют в Латинской Америке. Но все это происходит далеко, за пределами цивилизованного мира. А в Женеве заседает Лига наций, обсуждаются планы всеобщего разоружения, На швейцарских курортах собираются дипломаты, заключают договора о ненападении, о вечном мире. Франция и Англия, а за ними и другие европейские страны установили дипломатические отношения с Советской Россией, официально признали государство, созданное революционерами.

В 1925 году умер президент Эберт, взамен него избран президентом фельдмаршал фон Гинденбург – потомственный

прусский офицер, один из ведущих военачальников в недавней войне. Умеренные говорят, что этим лишь подтверждается устойчивость, прочность республиканского государства. Правые уверены, что фельдмаршал вернет «добрые старые времена», восстановит воинскую мощь и славу. Левые надеются, что этот старый тупой солдафон так подтянет вожжи, что и самые кроткие немецкие мерины станут на дыбы, и тогда уж окончательно перевернется нелепая повозка республики с кайзеровским генералом на козлах. А все обыватели, в том числе и такие, что называют себя пролетариями и социалистами, явно или про себя довольны: что может быть солидней настоящего прусского фельдмаршала?

Правительство не решилось конфисковать частные владения кайзеровской семьи и всех бывших владетельных князей. Согласно правилам демократии этот вопрос решают всенародным голосованием. Целый год шумят в газетах и на собраниях. Большинство голосует против конфискации. Собственность есть собственность. Сегодня у бывшего кайзера отнимут его замки, его вклады в банках, завтра у других отнимут фабрики и поместья, послезавтра лавки и дома, а там начнут снимать лишние пиджаки, национализируют жен и детей. Нет, Германия не Россия, у нас должен быть порядок...

Уже год действует «план Дауэса», американский план постепенного взимания немецких репараций. Некоторые газеты доказывают, что он рационален и выгоден для немецкой экономики. Другие доказывают, что это новый постыдный диктат, новое средство грабежа.

* * *

У Брехта много друзей, но врагов куда больше. Впрочем, он не устает от литературных драк и, уж конечно, не трусит, старается не остаться в долгу. Альфреду Керру, который постоянно атакует его в «Берлинер тагеблатт», Брехт отвечает в театральном журнале «Табакерка»:

> Когда железные дороги были еще молоды,
> Кучера дилижансов отзывались о них пренебрежительно:
> Дескать, нет у них даже хвоста! И овсом их не накормить.
> Едучи так, не рассмотришь как следует местность.
> И кто видал от паровоза хотя бы горсточку навоза?
> Элизабет Гауптман ведет дневник[8].

«3 января. Планы комедии „Инфляция“... Пьеса о послевоенной молодежи. Школьники на окраине торгуют мотоциклами и медью, которую добывают в кучах старых полевых телефонов. Мальчишки многоопытны, как взрослые, напичканы мудрыми речениями и советами, втравливают девочек в опасные эксперименты. После рождества Б. немало работал над „Карлом Смелым“. Жалкая кончина на замерзшей навозной куче, лицом вниз. Никто из тех, кто побеждал вместе с ним, не узнает его.

18 января Сотруднику «Литературного мира» Брехт заявил нетерпеливо: «В старых театрах мы с нашими пьесами так же неуместны, как Джек Демпси[9], который не может по-настоящему проявить себя в кабацкой драке; его кто-нибудь просто стукнет табуретом по голове и так нокаутирует».

7 февраля. Ненадолго на репетиции «Ваала». ...Сцена в кафе. Б. усиленно старается привести в движение «безмоторную» компанию у столика... Когда Б. не доставляют удовольствия вещи, которые он сделал, он сразу же ,их переделывает... Он говорит, что Шекспир, конечно же, был самым лучшим своим зрителем и в первую очередь писал такие вещи, которые доставляли удовольствие ему и его друзьям.

29 апреля. Разговор о важности хорошего начала для рассказа и для пьесы. Я восхищена тем, как начинается новелла Б. «Слишком много счастья не приносит счастья». Первая фраза ее такая: «Мы сидели в плетеных креслах в Гаване и забывали о мире». После такого зачина в рассказе может произойти все, что только возможно между землей и небом... Брехт напоминает о первой сцене «Что тот солдат, что этот». Б. хотел бы, чтоб я убедилась, что она классична. Я действительно убеждена, я знаю эту сцену (почти) наизусть. В заключение Б. говорит: «Что тот солдат, что этот» вообще классическая комедия».

30 апреля. Снова перестроили «Что тот солдат, что этот» (кажется, уже в седьмой раз, некоторые сцены и того чаще). И перестроили не с точки зрения сценической действенности. Пока нет сцены, Брехт этим очень мало интересуется. Его занимает иная, куда более трудная точка зрения – как ведет себя человек в обществе».

* * *

Издание сборника стихов задерживается. В издательстве Кипенхойера новые пайщики – богатые, почтенные и весьма

чувствительные, когда речь идет о национальном достоинстве. Издатель просит господина Брехта исключить несколько стихотворений, которые могут показаться оскорбительными для взыскательных патриотов. Брехт забирает рукопись. Издателю он отвечает сам, не через Элизабет. Не принято, чтобы дамы употребляли такие выражения, которые ему нужны для ответа.

Все же в 1926 году в Потсдаме у Кипенхойера вышла первая книжка стихов Брехта – в ней баллады и песни (с нотами), – созданные еще в Аугсбурге. Отпечатано всего 25 экземпляров; название «Карманный сборник» («Tashenpostille»). Маленькая книжечка на тонкой бумаге; на каждой странице текст в две колонки с красными заставками и цифрами, совсем как псалтырь.

Год спустя тот же сборник выпускает другое издательство («Пропилеи», Берлин) в обычной форме и названный несколько по-другому: «Домашний сборник» («Hauspostille»). Так со времен Лютера называют книги «Церковных песен и притч для семейного обихода». Новый повод для обвинений в кощунстве. Ведь здесь и баллады о мальчике, убившем родителей, пародия на «Горные вершины» Гёте, пародийный романс «О блаженстве сортира» и другие песни «Ваала».

Еще до выхода этих книг известность Брехта-поэта настолько значительна, что журнал «Литературный мир» поручает ему быть судьей в конкурсе стихотворений. «Судейское решение» Брехта, просмотревшего несколько сот присланных на конкурс стихов, – вместе с тем и его поэтический манифест, его идейная и творческая программа.

«Именно поэзия должна, несомненно, быть тем, что можно легко исследовать с точки зрения потребительской стоимости... Последняя эпоха им– и экспрессионизма... поставляла стихи, содержание которых ограничивалось хорошенькими картинками и ароматическими словами... Все подобные „чисто“ поэтические продукты явно переоцениваются. Они слишком уж далеки от своей первозданной роли сообщения мысли или хотя бы ощущения, которое могло бы стать полезно и другим людям. Все великие стихи обладают ценностью документа. В них заключена своеобразная речь автора – значительного человека».

Брехт не удостоил премией ни одно из присланных на конкурс стихотворений – их более пятисот, а взамен предложил стихотворение, обнаруженное им в газетке спортивного союза велосипедистов, прославлявшее победителя шестидневных гонок, прозванного Железным человеком. Это решение вызвало скандал. Обиженные авторы писали протесты в журналы и газеты, кричали во всех литературных кафе, что Брехт просто завидует другим поэтам, ведь он осмеливается называть бесполезными даже таких

общепризнанных титанов немецкого стиха, как Рильке, Георге, Верфель. Другие сердито доказывали, что Брехт утратил вкус и вообще уже не способен чувствовать поэзию, не может объективно судить о ней.

Брехт отвечает на все эти нападки саркастически спокойно и, словно бы назло, еще больше упрощает и усиливает нарочито социологическую аргументацию.

«К концу нашей интересной эпохи тот, кто захочет отделить зерно от плевел, хотя бы он даже не был марксистом... вообще не сможет понимать поэзию Стефана Георге, Рильке или Верфеля, если не будет видеть в ней манифесты классовой борьбы».

Когда Брехту возражают, что сам он пишет стихи, в которых нелегко обнаружить классовую позицию, он говорит, сердито поблескивая суженными глазами: – Десять лет тому назад я был мальчишкой в буржуазной семье, но писал стихи против буржуев... В моих тогдашних стихах отвращение к обществу, которое разлагается, тонет. Стихи следят за этим, следят за распадом, спускаются вместе о тонущим до самого дна. Я хотел многие из старых стихов сжечь, но это была бы фальсификация истории. Сравнивая то, как я писал тогда и как пишу теперь, легко убедиться в преимуществе нового правильного восприятия мира и легче понять, каким образом, в каком направлении должна изменяться поэзия...

* * *

«Ваала» поставили в Вене, где любители театра гордятся особо изысканной утонченностью вкуса. И сам Гуго фон Гофмансталь – живой классик – написал пролог к этому спектаклю. Гофмансталь поэт, драматург, эссеист, печальный и строгий первосвященник в храме австрийского искусства, ревнитель старинных традиций немецкого художественного слова. Он брезгливо отстраняется от скоропреходящих литературных мод, отвергает и натурализм и экспрессионизм, проповедует «революцию консерваторов» в эстетике, стремится восстановить классически строгие формы стиха и драмы. Но он радушно приветствует драматургию молодого Брехта, потому что ощущает в нем хотя и чуждую себе, однако мощную и живительную творческую силу. В «Прологе» Гофмансталя участники спектакля выходят в гриме и костюмах первого действия и говорят о пьесе, обращаясь друг к другу и к публике:

«Здесь нет придуманных, искусственных слов, наклеенных на придуманный, искусственный сценарий. Здесь повадка и слово

едины. Внутренняя сила, разряжаясь, образует новое жизненное пространство, которое эта сила заполняет собою... Знаете, от чего наше время хотело бы избавиться? От индивидуализма... Ох, каким тяжким грузом стал этот выродок XVI века, раскормленный XIX-м!.. Все ужасающие события, при которых мы присутствуем уже двенадцать лет, это не что иное, как весьма обстоятельные усилия, направленные на то, чтобы утомленный своим существованием европейский индивидуализм уложить, наконец, в могилу, которую он сам себе вырыл...»

* * *

Дармштадтская премьера «Что тот солдат, что этот» в общем успешна. Постановщик Якоб Гайс – один из мюнхенских приятелей Брехта усвоил многие уроки автора. Он говорит, что хочет «показать глубокий скрытый смысл пьесы посредством возможно большей очевидности ее внешнего явного смысла. Поэтому никаких намеков, тайн двусмысленностей, сумерек, а напротив: факты, ясный свет, освещенность всех уголков, бесстрастность...»

О спектакле и пьесе пишут злобно или восторженно – равнодушных нет. Именно этого и хотел автор. Но его уже занимают несколько новых замыслов: комедия «Инфляция», обозрение для театра Рейнгардта «Пародия на американизм». И еще две пьесы об Америке – «Джо-мясоруб из Чикаго» и «Дэн Дрю, или железная дорога в Эри».

Америка перестала быть экзотическим краем Купера и Брет Гарта, ковбоев и небоскребов. Америка входит в быт, в обыденность немецких городов, вкатывается автомобилями, врывается джазом, кинофильмами, парадами герлс, покроем одежды, диковинными танцами вроде негритянских, ухватками и жаргоном развязной молодежи, сводками курсов акций в густой нонпарели на специальных биржевых страницах газет и яростными красками реклам.

Брехт сопротивляется потопу этой мишурной, фольговой цивилизации. Но он хочет понять, в чем же ее сила, чем она соблазняет, где скрыты микробы ее заразительности. Ведь ему самому по душе пружинные ритмы американских зонгов, ему близки и круто просоленный грубоватый юмор и нарочито простецкие повадки – словом, все те особенности американского стиля в быту и на сцене, которые могли возникнуть только в стране, где никогда не было ни королей, ни князей, ни тайных советников, ни фельдмаршалов, ни старинных замков и соборов,

ни чиновных учителей в государственных гимназиях, где никогда не обожествляли титулов и мундиров, но всегда чтили мужество, силу, ум и богатство. Да, в Америке почти невозможно разделить эти понятия. Евангельские слова о богатом, которому труднее войти в рай, чем верблюду в угольное ушко, неубедительны, пожалуй, и для самых набожных американцев. Доллар – всеобщая мера всех материальных и духовных ценностей. Ты выглядишь, как миллион долларов, – говорят любимой девушке.

Но так говорят и рабочие, и фермеры, и веселые бескорыстные бродяги, конторщики и поэты. Нет, капитализм не Молох, не уродливое кровожадное божество, скрытое в капище, и не король с именем и порядковым номером, живущий во дворце и время от времени являющийся подданным. Капитализм безлик и существует не только в банках, конторах трестов, особняках фабрикантов, но и в душах миллионов людей. Капитализм – это микробы стяжательства, спирохеты корысти, которые проникают в убогие жилища бедняков, под рабочие куртки, в кудрявые ребячьи головы. Америка – обетованная земля капитализма. Познать ее и понять – значит укрепиться ее живыми силами и пересилить мертвящие.

Он собирает материалы для пьесы: книги по экономике, финансовые отчеты крупных банков и трестов, читает, конспектирует. Элизабет Гауптман тоже должна изучить экономику. Драма «Джо-мясоруб из Чикаго» будет драмой о спекуляции пшеницей.

26 июля 1926 года она записывает: «Важнейшая перестройка в работе произошла при просмотре материалов для „Джо-мясоруба“. Действие этой пьесы должно разыгрываться в Чикаго и притом в крупных масштабах, пьеса задумана как часть цикла „Человечество вступает в большие города“, которая покажет подъем капитализма. Для этой пьесы мы собираем специальную литературу, я выспрашиваю множество знатоков на биржах Бреслау и Вены, и в конце концов Брехт начинает читать книги по политической экономии. Он утверждал, что практика денежного обращения очень уж непроницаема и ему необходимо теперь установить, какие существуют теории. Но еще до того, как на этом направлении он сделал очень важные – во всяком случае, для него самого – открытия, он уже убедился в том, что существующая (великая) форма драмы не пригодна для изображения таких современных процессов, как, например, мировой рынок пшеницы, а также для судеб современных людей и вообще для всех действий, чреватых последствиями. Б. говорит: „Эти вещи не драматичны в том смысле, как мы это понимаем, а если их пересочинить, то они перестают быть правдой и драма

вообще уже не годится для этих вещей, и, когда видишь, что современный мир не пригоден для драмы, это значит, что драма уже не пригодна для современного мира“. В ходе этих исследований Брехт выработал свою теорию „эпической драмы“.

В дневниках Э. Гауптман уже 23 марта 1926 года записано:

«Брехт нашел формулу для „эпического театра“: играть по памяти (цитировать жесты, поведение), и когда пишет... работает целиком в этом направлении. Он сам себе играет события. Так возникает то, что Б. называет „сцены показывания“.

Элизабет подробно интервьюирует биржевиков, ученых, опытных журналистов. Иными вечерами просторную мастерскую Брехта заполняют необычные гости, которые толкуют о курсах акций, о валютных операциях, о структуре банков. Красноречивые ученые-марксисты спорят с бойкими биржевыми репортерами, почтенные профессора политэкономии неторопливо беседуют с дельцами, коммерсантами, маклерами, которые удивленно озираются в этом странном обществе. Они готовились было поразвлечься в среде настоящей богемы, им говорили, что хозяин дома драматург, поэт, а его жена артистка. Однако здесь пьют трезвый кофе и говорят о бирже, об их собственных делах хотя и с необычной, не деловой, но серьезной любознательностью.

* * *

В октябре 1926 года (запись без точной даты) Элизабет Гауптман отмечает «После постановки „Что тот солдат, что этот“ Брехт достает работы о социализме и марксизме и составляет список основных произведений, которые он должен изучать в первую очередь. Уехав отдыхать, он пишет вскоре в письме: „Я торчу на восемь футов глубины в „Капитале“. Мне необходимо теперь узнать это все точно“.

Пискатор хочет инсценировать Швейка. Немецкие литераторы из Праги – Макс Брод и Ганс Рейман, которым заказали текст, прислали несколько сцен веселых похождений, в меру комичных и политически безмятежных казарменных анекдотов. Театр призвал на помощь Брехта и приятелей Пискатора молодых драматургов Лео Ланьа и Феликса Газбарра.

Они собираются у Пискатора в маленькой гостинице в пригороде Берлина, к ним присоединяются первоначальные авторы инсценировки Брод и Рей-ман, художники Траугот Мюллер и Георг Гросс. С утра Пискатор заставляет их заниматься физическими упражнениями. Он убежден в необходимости этого и сам ежедневно яростно боксирует с мешком, стреляет из

пистолета. Вместе с гостями он делает гимнастику, бегает по лесу. Один лишь Брехт, у которого больные почки, отказывается от такого вступления к работе над пьесой. Он сидит у окна и, улыбаясь, наблюдает за прыжками и бегом запыхавшихся потных коллег. Пискатор писал об этих днях:

«Брехт приезжал в своем первом, вызывавшем много восхищений автомобиле; он был первым из всех нас, кто приобрел такую машину, и я с удовольствием вспоминаю, как мы все должны были толкать его, так как зажигание отказывало, пока не докатывали до уклона дороги, и как Брехт с толстой сигарой во рту, помахивая нам, весело катил вниз».

По вечерам обсуждаются тексты отдельных уже написанных сцен и общие задачи постановки. Пискатор жалуется на «долгие поучительные объяснения» Брехта.

Роман Гашека – одна из самых любимых книг Брехта, он остался ему верен до конца жизни. Инсценировка представляется ему простым делом. Потому что сценическое действие уже заключено в самом романе и драма легко вышелушивается из повествования. В те дни Брехт – один из немногих, кто видит в «Похождениях бравого солдата» не только веселый и злой памфлет-лубок, но и глубокий художественный и вместе с тем общественно-исторический смысл романа. Швейк настоящий герой современности. Он прямой потомок Тиля Уленшпигеля и Санчо Панса; они-то и суть народ, настоящий, не мифический, не идеализированный. Они любят поесть, и выпить, и притиснуть девку, не болтают о возвышенных идеалах, не раскисают в сантиментах и не тонут в глубокомыслии. Но каждый из них хитрее и разумнее всех присяжных умников. Таков и Швейк. Он не лезет на рожон, не пыжится героем, но если приходится драться – не трусит. С властями и с богатеями он почтителен, однако не раболепен и всегда готов обвести вокруг пальца самонадеянное начальство. Швейк настоящий революционер – он безоговорочно отрицает мир, в котором живет. Всем своим существованием он отрицает буржуазный порядок, армию, церковь, государство, филистерскую мораль. Он смеется над этим наивно и убийственно. Конечно, зля тех, кто представляет себе революционеров романтическими героями, изрекающими гордые речи, Швейк не подходит. Ведь он груб, даже циничен. Современные донкихоты хотят обойтись без оруженосцев. Санчо Панса для них неказист. Но Санчо, Уленшпигель и Швейк – хитрые мужики, которые много сильнее, чем все рыцари печального образа, и трезвее смотрят на мир.

Постановка «Швейка» в театре Пискатора вызывает шумные, долго не утихающие отклики. Нацистские и правые газеты вопят

о «грязных надругательствах над понятиями воинской чести», умеренные критики огорчаются, что столько талантов затрачивается на обычную коммунистическую пропаганду.

* * *

Утром он слушает город. Рано утром, когда жена еще спит и в их комнатах и за дверями густая сонная тишина, он открывает окно голосам Берлина.

Сиплым гудением, частым-частым стуком до подрагивающих стекол достигают поезда надземки. Заливисто звенят трамваи, стучат железно и скрежещут на поворотах. Далеко-далеко протяжные гудки заводов, тоскливо зовущие свистки паровозов. Клохчут автомобили то глухо, то резко громко, пулеметно. Их клаксоны крякают, ухают по-совиному, хрипло тявкают. Тоненькие звоночки велосипедов. Размеренное топание копыт – внизу мохнатые, вислозадые першероны молочника. Жестяное бряцание бидонов. Визгливая женщина – по голосу явно немолодая и некрасивая – зовет кого-то все время на одной ноте и с правильными интервалами. За дальними крышами ритмичный железный скрежет, гулкие пыхтящие удары, почти что птичье щебетание молотков. Там строят подземную железную дорогу. Внизу из окна песня; разухабистый голос запеленат неживой гнусавостью граммофона.

Лучшие ножки
во всем Берлине
достались моей крошке,
веселой Эвелине.

Шаги на улице как шелест дождя; изредка четкое постукивание девичьих каблучков, тяжелое шарканье человека с ношей. Гудки. Скрежет. Фырканье моторов. Шелест шагов. Звонкие голоса газетчиков. Неумолчная разноголосица огромного города то нарастающая, то стихающая неровными приливами-отливами. В ней ритм – тугой, не сразу внятный, прерывистый, – но ритм, живая пульсация.

То не ветер в кленах шумит, мой мальчик,
То не песня звезды одинокой, седой,
То истошно воют наши рабочие будни,
И мы проклинаем и любим их вой.
Ведь в нем голоса городов наших гулких.

Их суровый напев мы другим предпочли,
И этот язык, всем нам понятный,
Станет родным языком земли.

Ночью город любопытней, чем днем. Огромность мира ночью становится явственней. День едва заметен, как чистый воздух, о котором вспоминаешь только в духоте. В тихом деревенском доме, на шумной дневной улице мир пределен, обозрим и поэтому не примечателен. Зато ночью, когда огненные россыпи городов ярче и теплее звездного неба, когда глухие шумы затихающих улиц так отчетливо и печально отделены от безмолвия созвездий и облаков, тогда становится почти осязаема затерянность одного человека в нагромождении камня и железа, среди мертвых и живых тел, в кишении тысяч незнакомых людей. И явственно, что город затерян на огромной ночной земле, а земля в темной холодной бесконечности. Ужас этого леденящего ощущения ослабляется дыханием женщины, спящей рядом, или едким теплом табачного дыма, или строками стихов, нежданно припомнившихся... Но всего лучше, когда возникают новые слова и новые мысли взблескивают нежданно и сразу же так реальны, так действительно сущи, как внезапно засветившееся в темной стене окно, раньше совсем неприметное.

Искорка дотлевает на задутой спичке. Вьются огненные узоры улиц. Вечное пламя далеких солнц – бледных звездочек – тусклее этих пестрых огней и этого малинового кончика сигары. Все несоизмеримо, все несочетаемо, разметано в бесконечном времени, -миг – и миллионы светолет, – в беспредельном пространстве, – рядом – и так далеко, что, может, уже и вовсе не существует, еще только светится. Но все это оказывается вместе, рядом и равноправно в глазах, в мыслях, в слове, связавшем несвязуемое. Человек любопытен и всемогущ, как бог накануне первого дня творения. А явные и тайные истоки его могущества в той обыкновенной жизни, которая дышит шумами города. Но, пожалуй, всего более ощутима в тепле земли, в зелени травы, в каждом дереве, устремленном от земли к небу. Деревья так наглядно связывают живую плоть земли и бесплотность неба, мгновение и вечность, рождение и смерть...

Славьте дерево, которое
Растет, ликуя, из падали в небо.
Славьте падаль сначала.
Славьте дерево, которое эту падаль впитало,
Но славьте еще и небо.

Ночное одиночество города, предрассветную зябкую тоску разобщенности сменяет утренняя, шумная, торопливая сутолока. Паровозные гудки по утрам уже не вопят от затерянности во мраке, а грустят о разлуках, обещают встречи, зовут в дальние дороги. Открывается множество раньше невидимых связей между улицами и площадями и людей между собой, с поездами, с трамваями, с машинами. Утром сразу приметна зелень. Между серыми и бурыми уступами домов, за темно-красными, графитными крышами приветливо светятся деревья и кусты. Сады зелеными прогалинами в кирпичных чащах; маленькие зеленые всплески то там, то здесь на балконах во дворах, в палисадниках. Вдоль улиц зеленой бахромой деревья. В безмолвии зелени ритм. Ее тишина не только зрима, но еще и слышна, как паузы в песне.

Иногда он приходит в отчаяние – невозможно сказать о самом важном, самом существенном – о движении бесконечной жизни.

По многим большим городам я прошел
и вот что подумал однажды:
о если бы кто-нибудь слово нашел,
хоть слово на город на каждый.
Я попусту время свое проводил,
развеял его, как полову,
но верного слова я не находил,
того несравненного слова.
Мелькают слова бесконечной гурьбой,
что сблёвано – тотчас же сглотано,
но нету такого, чтоб крикнул любой,
чтоб все согласились бы: вот оно!
Слов много, а вот подходящего – нет.
Нашел бы – и зажил спокойно
и стал бы коллекционером монет,
чтоб все были мною довольны[10].

Где его найти, это заветное слово? И существует ли оно? Тщетно искали его столько прославленных, и забытых, и вовсе неизвестных. А сколько таких, кто верил, что нашел. Как торжественно возглашено: «Вначале бе слово». Гёте сказал: «Вначале было дело». Но из всех дел Гёте живут лишь те, которые стали словом.

Какими же мерами измерить, как понять, ощутить и как самому найти это превращение жизни в слово?

Непрерывно вечное движение жизни. Оно в тихой зеленой воде Леха, в траве и в деревьях у старой стены в Аугсбурге, в

дереве, горевшем ночью его детства, и здесь, в ночных шумах Берлина. Это движение наступающего дня с его пестрой суетой и в занавесе, поднимающемся над сценой, в настороженном дыхании зала. Жизнь, вчерашняя и завтрашняя и будущего года, здесь и там, где он еще никогда не бывал, – это все та же жизнь, которая была тысячу лет назад и будет через тысячу лет. Ей нет ни конца, ни начала. Живет голубь, лениво взлетевший над чердачным окном, живет облако – белое, утреннее, неподвижно повисшее в зените, живет город несчетными жизнями.

Сегодня в той ночи, где я тебя люблю,
беззвучно на небе белеют тучи,
в сухом бурьяне вздрагивает ветер,
и воды закипают с кручи.
Год за годом рушатся
пена и вода,
а на небе вдосталь
тучек, как всегда.
Будут тучи белые еще видны,
поздней, в те одинокие года,
и будет ветер вздрагивать в траве,
и будет рушиться с камней вода[11].

Слова приходят к нему с бесшумными всплесками воспоминаний и гулом оттуда, из-за крыш. Слова еще неслышные уже существуют. Они, как биение сердца, как пульс, внезапно становятся внятны, когда прислушаешься, когда нарочно захочешь уловить. Они возникают из всего, что слышится, видится, осязается, помнится. Одни легкие, пустые, как пузырьки в кипятке, всплывают и пропадают, другие остаются, живут...

Стих должен удержать слово в этой живой определенности его возникновения и вырастания, удержать его смысл и звук. Безбрежное наводнение слов расплывается мутным болотом. В берегах стиха их течение становится светлым. Потоки слов бывают бурными, стремительными или плавными, тихими, извилистыми или ровными. Они бесконечно разнообразны.

Песня прочнее стихов закрепляет слово. В ней строже мелодия, отчетливей лад. Голоса города, зримую тишину зелени, внятные очертания людей и предметов, радость восприятия бесконечной жизни и отчаяние оттого, что она почти невыразима, все закрепляет слово песни.

Брехт часто сам сочиняет мелодии. Иногда стихи рождаются вместе с мелодией, вырастают из нее. Из привязчивой песенки, переиначенной шутя либо случайно: в лад шагу, ритмам

трамвайных колес или порывам ветра, шумящего за окном. Из воспоминаний о церковных хорах и уличных певцах. Он бренчит на гитаре, и слова прилетают, как отголоски гудящих, жужжащих струн.

Но когда с ним заговаривают о музыке, он отвечает так, что иные только сердито машут руками или презрительно отворачиваются: «нелепые вкусы». Он не терпит скрипок и не любит симфоний Бетховена. Правда, любит Баха и Моцарта. Наивный и могучий Бах с богом разговаривает, как с толковым, строгим, но добрым капельмейстером. В его органных и фортепьянных пьесах слышны еще отзвуки человеческих голосов, молитвы, споры, песни. Бах чистосердечно радуется гармонии, умно и прилежно ее ищет. А Моцарт захватывает веселой жизненной силой. Он и в грусти и в горе неомрачимо светел. Слушая его, видишь зеленый лес, цветущие луга, облака в синеве, ручьи и реки.

Но и ради хорошей музыки Брехт не пойдет в обычный концерт. Потому что там все фальшь: господа во фраках сосредоточенно пилят – от скрипок у него начинают мучительно болеть зубы, а другие фрачники в зале старательно делают вид, что слушают, что им вовсе не скучно, и декольтированные дамы неумело изображают самозабвенное упоение дивными звуками.

Ему возражают, что сам-то он ведь музыкален, наверное, не мог бы и дня прожить вне музыки, без которой нет его стихов. Тогда он сердито говорит, что ему необходимо нечто совершенно иное, чем те звуковые эффекты, которые принято называть музыкой. Он с детства любит слушать, как поют женщины за работой, думая, что их никто не слышит. В Аугсбурге во дворах женщины поют, когда чистят картошку, шьют, укачивают малышей. И в театре нужно петь именно так. Необходимы просто лад, ритм, интонация. Поэтому чаще всего нужны гитары, трубы, может пригодиться шарманка, лишь бы не скрипки. И значит, ему нужна вовсе не музыка, а нечто совсем другое, скажем так: «мызука»; вроде похоже и все же не то.

Иногда ему кажется, что легче стало находить, угадывать нужные слова; легче вылавливать их звучание в шумах вокруг. Он задает себе строгие задачи – пишет сонеты. После вольных стихов, не стесненных ни объемом, ни рифмами, ни постоянными размерами, четырнадцать прочно скрепленных строк требуют напряженной работы.

Бывают часы в бессонные ночи или в дороге, когда он подолгу перебирает, перебрасывает слова, – как в детстве цветные камешки из руки в руку, – прислушивается, приглядывается пробует на вкус и на ощупь и весело засекает внезапные разряды

– искры живой мысли, звонкое созвучие, усиленное нежданным резонансом, быстрые цепочки случайно вспыхнувших и уже не меркнущих воспоминаний, ассоциаций. Но слова, не подкрепленные музыкой – «мызукой», кажутся недостаточно защищенными в их самостоятельной, уже независимой от автора жизни.

Поэтому Брехта очень радует, что молодой композитор Курт Вайль заинтересовался зонгами из «Домашнего сборника».

Вайль – ученик известного композитора Бузони; впрочем, он и сам уже приобрел имя. Его струнный квартет был отмечен на фестивале молодых музыкантов в 1922 году. Вайль, так же как Пауль Хиндемит и Генрих Буркгард, хотел бы создавать такую музыку, чтобы она стала насущной потребностью миллионов людей. Молодые композиторы разрабатывают новые понятия: «музыка широкого потребления» и «музыка общения». Нужна музыка для радио, для кино, для пластинок, для молодежных клубов, для туристов, спортсменов, для эстрады и школ. Нужна такая музыка, чтоб могла противоборствовать халтуре, пошлости, рыночной дешевке, уродующей вкусы.

Бузони сердит на талантливого ученика потому, что считает эти искания изменой серьезной музыке: «Вы хотите стать Верди для бедных»,

А Брехту нравится новый приятель, они отлично понимают друг друга. Вайль – тихий, застенчиво улыбающийся, толстогубый добряк. Высокий, светлый, словно раздвоенный лоб уходит далеко за темя к редеющей короткой шерстке. В толстых круглых очках удивленные добрые глаза. Он хорошо слушает – участливо, серьезно и терпеливо. Никогда не перебивает; на вопросы отвечает неторопливо, но коротко и точно. Когда не согласен – не ввязывается в спор, только улыбается насмешливо или отстраняюще.

Первоначально его привлекли зонги Брехта из цикла «Напевы Махагони». Как возникло это название? Пряное слово «Махагони» с юности запало в речь и давно утратило первичный смысл. «Махагони» по-немецки – красное дерево. Но Брехт любит произносить экзотически звучное слово, просто так, меняя ударения: «Махагони», «Махагони», «Махагони», и употребляет по разным поводам. В некоторых письмах Махагони значит Берлин. Но в стихах и зонтах Махагони – это сказочный американский городок, населенный золотоискателями, ковбоями, неунывающими бродягами, городок салунов, игорных домов, притонов. Даже бог приходит в Махагони «в парах виски».

Вайль считает, что здесь необходим джаз. Он улыбается, слушая рассуждения Брехта о «мызуке», обличения Бетховена и

проклятия скрип сам. А джаз – живая сила. Он обогащает музыку народными элементами, помогает упростить ее, сделать доступной, расширяет возможности композиции, создает большую степень свободы, большее разнообразие гармонического критмического строя.

Брехту все это по душе. Джаз отлично годится для «мызуки», для зонгов.

Вдвоем они сочиняют короткую озорную пьесу – «Зонгшпиль Махагони». Летом 1927 на фестивале в Баден-Бадене ее ставят в ряду «камерных опер». Режиссура Брехта, среди исполнителей жена Вайля молодая певица Лотта Ленья – подвижная, остроумная, задиристая. Успех бесспорен. «Махагони» в том же году включают в свои передачи радиостанции Штутгарта, Франкфурта-на-Майне.

* * *

1928 год в Германии встречают, как год сытого благополучия и преуспевания. Промышленники хвастают небывалым ростом производительности, рационализацией, совершенством новейшего оборудования. Немецкие самолеты, немецкие цеппелины, немецкие станки, немецкая оптика, немецкие лекарства, немецкие краски, немецкие печатные машины, немецкие корабли и немецкая зубная паста завоевывают рынки мира.

Новый президент США республиканец Гувер провозгласил начало эры процветания. В Китае после кровавых потрясений предыдущего года гражданская война пошла на убыль, глава южного правительства Чан Кай-ши, считавшийся революционером, ищет соглашений с державами Запада. Из России сообщают о грандиозных планах промышленного строительства – это сулит новые заказы немецким заводам.

В Германии на биржах все повышаются курсы акций. Растут доходы, но растет и число безработных. Газеты успокаивают: это временное явление – следствие рационализации. Растут силы коммунистов: на «красную троицу» в мае 1928 созывается всегерманский слет Союза красных фронтовиков. Маршируют больше ста тысяч крепких парней в одинаковой полувоенной форме; серые фуражки, серые гимнастерки с портупеями, военные оркестры, красные знамена, у многих отличная выправка. В самом сердце Германии марширует армия революции... Но растут и силы умеренных: социал-демократы – «государственная партия» Штреземана и некоторые примыкающие к ним создали

военизированный Союз имперского знамени. Маршируют сотни тысяч в куртках хаки. Черно-красно-желтые флаги. Оркестры. Выправка. Это «армия порядка». Однако не отстают и правые. «Стальной шлем»: сотни тысяч бывших солдат и офицеров. Серые куртки военного покроя. Черно-бело-красные флаги. Оркестры. Выправка у всех образцовая, прусская. «Штурмовые отряды»: коричневые рубашки, красно-белые флаги с черной свастикой. Оркестры. Выправка не хуже, чем у «Стального шлема». Военизированные союзы маршируют и под флагами католиков, баварских националистов. А в дни праздников по городам проходят колонны настоящих солдат – рейхсвера. Их немного, но ведь это лучшие в мире немецкие солдаты. Безупречные мундиры. Сияет металл касок, винтовок, пуговиц, пряжек. Сияет глянцевая кожа ремней и сапог. Шаг ритмичнее любых часов. Строй идеальный: каждая колонна отлита из одного куска великолепного сплава: немецкого мужества, немецкой техники, немецкой опрятности и немецкой дисциплины.

Все растет в Германии, все надеются на успехи, все ждут лучшего. Безработные в очередях на бирже труда надеются, что кончится проклятая рационализация и снова понадобятся их силы. Одни надеются, что коммунисты придут к власти и будут открывать новые заводы, другие надеются, что социал-демократы выполнят обещание, повысят пособия.

Капиталисты надеются на новые заказы, на расширение экспорта; политические деятели – на новые выборы.

Надежды, ожидания, самодовольная уверенность, тревожные предчувствия, деловая суета, будничные заботы, неутолимая жажда развлечений создают лихорадочно пестрый быт немецких городов. В литературе и в театре экспрессионистская патетика уступает место «новой предметности» или «новой деловитости». Иронический скепсис сменяет страстные призывы, трезвая достоверность – пылкую фантастику. Конкретное восприятие материального мира, конкретных людей и конкретных событий вытесняют идеалистические абстракции, бесплотную риторику.

Томас Манн, в годы войны одержимый упрямым стремлением сохранить корневые связи с народом, стал тогда на время проповедником националистических идеалов воюющей Германии, презрительно осудил космополитический пацифизм экспрессионистов, в том числе и своего брата– Генриха Манна. Но в 1924 году после нескольких лет трудных размышлений Томас Манн издал «Волшебную гору» – книгу о распаде буржуазного мира, о нераздельности жизни и смерти, о взаимопроницании потаенного смысла и явного абсурда.

Генрих Манн после доброго десятилетия экспрессионистских

исканий в публицистике, в сатирической и патетической прозе книг о рабочих («Бедняки», «Голова») написал роман «Евгения, или бюргерская эпоха» (1928) – спокойное повествование, исполненное конкретных деталей быта, напоминающее первый роман его младшего брата Томаса Манна – «Будденброки».

Курт Тухольский на страницах «Вельтбюне» («Сцена мира») зло высмеивает филистеров и генералов, буржуа и снобов.

Премию Клейста за 1928 год получила повесть «Восстание рыбаков», первая книга молодого автора – Анны Зегерс, недавней студентки искусствоведения, которая стала писательницей и деятельной коммунисткой. В повести густые ван-гоговские краски; горько-соленое йодистое дыхание моря; слышится отрывистая, сбивчивая неподдельно живая речь. И вся она пронизана ощущением необходимости революционной борьбы.

Иоганнес Бехер опубликовал большую поэму «У гроба Ленина»; его стихи печатаются в «Роте фане», в газетах и листовках компартии.

Фейхтвангер стал автором исторических романов. «Безобразная герцогиня» (1923) и «Еврей Зюсс» (1926) принесли ему славу. Теперь он пишет роман о современной Германии, о Мюнхене, о гитлеровцах. В этой книге он изображает и Брехта. Кто-то из общих друзей сказал, что Фейхтвангер начал писать историческую прозу еще и для того, чтобы оспаривать марксистские взгляды Брехта.

Дёблин пишет роман о подонках Берлина – о ворах, сутенерах, проститутках. В их быту он видит упрощенную модель общественного бытия всей Германии.

Людвиг Ренн, потомок аристократического рода, бывший кадровый офицер, командовавший батальоном на Западном фронте, издал роман «Война»; беспощадная неопровержимая правда рассказана сдержанным, по-военному точным языком.

* * *

Для Брехта 1928 год начинается удачно.

В январе в Народном театре Эрих Энгель поставил «Что тот солдат, что этот». В марте на конкурсе журнала «Берлинер иллюстрирте» первую премию в три тысячи марок получил рассказ Брехта «Бестия». Это рассказ об актерском и режиссерском искусстве и вместе с тем о Советской России. Советский кинорежиссер снимает фильм о действительных событиях, предшествовавших революции. Он ищет исполнителя на роль губернатора, жестокого негодяя, который, пытаясь

предотвратить революционное выступление, устроил еврейский погром. Режиссер находит старика, внешне очень похожего на портреты губернатора. Начинают репетировать, снимать. Но старик играет слишком тускло и недостоверно. Его лишают роли. Позднее оказывается, что он и был тем самым губернатором: он играл самого себя, точно воспроизводя свое тогдашнее поведение. Правда жизни не тождественна правде искусства. Короткий, сдержанный, четко выразительный в деталях рассказ – отголосок воспоминаний о «Броненосце „Потемкине“ и художественное обобщение мыслей о природе искусства.

После того как Марианна Цоф дала ему, наконец, развод, Брехт может оформить брак с Еленой Вайгель. Они уже четыре года вместе, их сыну Стефану пошел третий год. Их любовь и супружество неотделимы от общей работы в театре.

Вайгель именно та артистка, которая нужна Брехту – драматургу и режиссеру. Она постоянно думает о том, что играет, о своей роли, о каждом эпизоде и о пьесе в целом. Она часами повторяет реплику, отрабатывает жест. Меняет оттенки, интонации, злится, отмахивается от советов, требует критических замечаний, радуется, повторяет, опять недовольна, сердится, пробует по-другому... Брехт для нее тот единственный наставник-товарищ, которому она может поверить именно потому, что он не хочет, чтоб она верила, а требует понимания, – не приказывает, а доказывает, убеждает, вызывает на спор и внимательно слушает. Распалившись, он иногда кричит, бранится, высмеивает, но быстро остывает и тогда становится особенно предупредителен, ласков, трогательно заботлив. Зато сам никогда в споре не обижается даже на резкие возражения. Для него главное – сущность, предмет, а не формы спора; главное – вместе добраться до истины.

Вайгель любит говорить, что она простая баба, необразованная комедиантка. При этом в ее речи начинают звучать простецкие интонации венских окраин. Но в беседах и спорах с самыми опытными любителями политических дискуссий и с учеными-искусствоведами она поражает знаниями, остроумием и тачным прицелом аргументов.

К тому же она еще оказалась неправдоподобно хорошей женой, ловко и весело управляет их беспорядочным домом, который всегда открыт самым разным гостям. Она точно знает все особенности характера Брехта, знает, когда ему лучше не перечить, а когда, напротив, можно и нужно огрызнуться или отшутиться, стукнуть кулаком по столу или сыграть обиду, беззащитность. Она знает все его причуды, мелкие привычки, слабости и привязанности. Заваривает кофе именно так, как ему

по вкусу; умеет, когда нужно, вовсе не попадаться на глаза – в иные утра он бывает раздражен, садится к письменному столу натощак, не хочет ни с кем разговаривать. Но она точно определяет минуту, когда можно и нужно подойти, послушать, что он написал, дать свежую газету. Она бережно хранит те предметы, к которым он пристрастился: старые домашние туфли-шлепанцы, большую китайскую гравюру «Сомневающийся мудрец», потертое, неказистое, но очень удобное кресло.

В этой молодой женщине бьют неиссякаемые источники энергии. Девочкой она стала учиться актерскому ремеслу вопреки брезгливому гневу родителей – интеллигентных венских буржуа, чопорных и властных. Потом так же упрямо сопротивлялась самоуверенным режиссерам и самовлюбленным звездам сцены. Наперекор всем она пытливо выискивала действительный смысл пьес и ролей, откровенно презирала дешевые эффекты, мгновенный и, значит, мнимый успех и любое подлаживание к рутине, угождение пошлым вкусам.

Для Брехта она не только подруга, жена, товарищ, она и по-матерински его опекает. И всегда умеет во всяком случае сыграть материнскую любовь, взыскательную, ревнивую и всепрощающую. Ей не опасны никакие соперницы, никто из множества поклонниц и обожательниц Брехта, даже такие, с которыми он сближается и кто постоянно работаете ним, хорошо играет в его пьесах, входит в самый тесный круг его друзей. Вайгель умеет ладить с любой, иным даже покровительствует; помогает работящим, восхищается талантливыми. Что ж, если при этом она видит и смешные черты и неказистые слабости?

Когда Энгель ставит «Что тот солдат, что этот», Вайгель играет владелицу походного пивного бара вдову Бегбик. Играет разбитную, наглую, циничную торговку – продажную солдатскую утешительницу и вместе с тем несчастную одинокую женщину, горько умудренную жизненным опытом. Брехт дописывает ей новые реплики, зонги и поручает именно ей произнести – спеть авторский комментарий к пьесе. Она говорит зрителям, предваряя ту решающую сцену, когда, собственно, и осуществляется «перемонтаж» грузчика в солдата:

...Тот, кого так переделать сумели,
Будет средством, пригодным для всякой цели.
Упустим сегодня, забудем о нем,
А завтра он к нам же придет палачом.
Бертольт Брехт очень хочет, чтобы каждый здесь мог
Почуять, как почва ползет из-под ног,
Чтоб о грузчике Гэе узнав не напрасно,

Вы постигли, как жизнь на земле опасна.

В роли вдовы Бегбик, сыгранной Вайгель, таилось то живое зерно, которое через десять лет проросло могучей драмой «Мамаша Кураж».

* * *

В начале 1928 года в Лондоне отмечают двухсотлетний юбилей «Оперы нищих» Джона Гэя – веселой и злой пародийной пьесы, которую любил великий сатирик Свифт. Это пьеса о соперничестве корыстного буржуа, филантропа – «короля нищих» с разбойником-дворянином и о прочной дружбе уголовников с королевской полицией. В свое время «Опера нищих» крепко ударила по высокомерию властей и аристократии, по ханжеству респектабельных буржуа. Залихватские мелодии композитора Пепуша пародировали оратории и оперы Генделя, который тогда господствовал в музыке.

Еще в начале двадцатых годов лондонская постановка старинной комической оперы имела успех. Уже тогда Элизабет Гауптман достала текст и начала переводить сцену за сценой. Брехт сразу же заинтересовался фабулой. Торгаш-«благотворитель», бандит и полицейский образуют неразрывный «клеверный трилистник». В этом тема вполне злободневной драмы или даже оперы, новой, еще небывалой оперы, в которой музыка не забивала бы слово, а помогала ему так, чтобы песни на сцене были как эпическое повествование в драме. Музыку напишет, конечно, Вайль.

Курт Вайль и Лотта Ленья снимают две комнаты, обставленные тяжелой темно-черной мебелью. Из-за этого Брехт прозвал их квартиру «похоронным бюро». Вайль дает уроки музыки и пишет музыкальные рецензии для радио. Это постоянный заработок. Но по утрам он занимается только своими композициями – в его комнате письменный стол стоит рядом с пианино. За этим столом либо в своей мастерской Брехт читает Вайлю стихи, потом берет гитару, перебирает струны: нужна примерно такая мелодия. Вайль улыбается, коротко записывает в блокноте. На следующий день он играет на пианино, а Брехт подпевает. Угрюмой насмешкой звучит пародийно-молитвенный напев.

Вставай, человече, вставай,
Бесчинствуй, не тешься досугом!

Увидев, что ты негодяй,
Воздаст тебе бог по заслугам[12].

Это должен петь Джонатан Пичем – благодетель и эксплуататор нищих. Он, разумеется, верит в бога – в своего бога, который помогает разумному, то есть хитрому, сильному, удачливому. Помогает, как большой делец дельцу помельче, как хозяин приказчику, может и обмануть, может и прижать, если ты глуп, неосторожен, слаб...

Молодой артист Эрнст Ауфрихт добыл откуда-то много денег – получил наследство, выиграл в карты или женился на богачке. Он арендовал старое, но отличное театральное здание в самом центре на набережной Шиффбауэрдамм и хочет создать свой театр, он пригласил Каспара Неера постоянным художником, собирает труппу. Встретив Брехта, он просит у него пьесу – новую пьесу, для открытия нового театра. Брехт слушает внимательно. Он готов помочь. У него есть несколько сцен сатирической оперы, переделка старой английской «Оперы нищих». Их можно посмотреть. На следующий день Ауфрихт присылает за рукописью. Идет дождь, и неосторожная горничная приносит ему пачку промокших листов. Но когда он, кое-как подсушив, начинает их проглядывать, актерское чутье заставляет его насторожиться. В этих сценах есть что играть, и песни, вероятно, понравятся. Помощник Ауфрихта восхищен текстом. Оба они пристают к Брехту, просят, требуют, умоляют, чтобы он продолжал, чтобы дал новые сцены. Он говорит, что к пьесе есть уже музыка Курта Вайля. При этом имени заказчики смущены. Ведь Вайль один из «атональных» композиторов, его музыка не для пения. Но Брехт упрям – только Вайль, и никто другой.

Ауфрихту все больше нравится пьеса, он должен открыть ею театр. Назначены твердые сроки. Не позже 30 августа, к самому началу сезона. В мае заключен договор. Времени остается немного. В Берлине вряд ли удастся работать сосредоточенно. Решено уехать на Ривьеру.

Нарядный курортный городок. Брехт и Вайгель снимают небольшой домик с садом, и гаражом. Вайль и Лотта живут в гостинице.

Две недели Брехт и Вайль работают как одержимые дни и ночи. Вайгель и Лотта репетируют, заучивают роли. Вайгель должна играть жену Пичема, а Лотта проститутку Дженни, которая предает бандита Мэкки полиции.

На дальнем безлюдном краю пляжа – чтоб не пугать «добропорядочную» публику – Лотта поет:

...иногда из женского упрямства
Я отвечала колкостью на хамство,
И он давал мне в зубы, и бывало,
От зуботычин я заболевала...
Так провели полгода мы вдвоем
В борделе том, что нам служил жильем[13].

Елена Вайгель слушает, подсказывает.

Брехт, сбросив башмаки и подвернув брюки, медленно бредет вдоль берега в теплой мягкой воде по тугому песку. Жарко. Куртку он снял и закинул через плечо, кепи надвинул низко, чтоб не слепило жгуче-оранжевое солнце; в углу рта неизменная виргинская сигара. Он неторопливо ступает в теплый прибой, подставляет лицо влажному соленому ветру. Сзади слышен женский смех и веселый визг сына.

Искусство должно кормить умелых. У Брехта договоры с театрами, издательствами, счет в банке. Он убежден, что голодные, нищие гении такой же миф, как благородные бандиты. Но плохо, если от пресыщения забудешь о голодных. Одному не накормить всех, кому нечего есть, и, если один откажется веселиться, потому что вокруг слишком уж много печали и горя, он этим никому не поможет. Но ведь именно такие рассуждения позволяют богатым спокойно богатеть за счет того, что бедняки беднеют. Обжоры наказывают голодного, укравшего кусок хлеба, похотливые светские дамы блудят тайком, содержат альфонсов, но презирают женщин, которые продают себя, чтоб кормить детей, платить за жилье. Обо всем этом он скажет в своей опере.

Сначала дайте нам пожрать немного,
А уж потом учите честно жить.
Вы любите развлечься, господа,
Давайте же простимся со стыдом,
Пора запомнить раз и навсегда —
Сначала хлеб, а нравственность потом[14].

* * *

Ауфрихт шлет нетерпеливые телеграммы. Он уже собрал труппу, пригласил Гаральда Паульсена – прославленного премьера оперетты и Розу Валетти – звезду берлинских кабаре. У Каспара Неера готовы эскизы декораций и костюмов.

Брехт и Вайль вернулись в Берлин, и сразу же начинаются

репетиции. Сперва кажется, что все идет хорошо. Актерам любопытно – такого они еще никогда не играли: не то опера, не то оперетта, озорная, фарсовая, но в ней звучат суровые, жестоко серьезные песни. В игривых, почти скабрезных, куплетах внезапно трагически значительная, угрюмая скорбь.

Брехт и Вайль сидят рядом с Энгелем на каждой репетиции. С ними иногда приходят друзья-болельщики. Особенно часто Фейхтвангер, он предлагает новое название пьесы – не «Опера нищих», а «Трехгрошовая опера».

Но дни идут, и репетиции становятся все более бурными. Гаральд Паульсен, избалованный рецензентами и обожательницами, недоволен ролью афериста, сутенера. Если уж бандит, злодей, то хотя бы романтический, величественный, как Ринальдо Ринальдини или Карл Моор. Он требует, чтобы его представили более импозантно, чтоб ему посвятили особую арию.

Брехта раздражает этот опереточный Нарцисс, но он хорош в роли прожженного негодяя Мака Макхита, прозванного Мэкки Нож, самоуверенного любимца женщин, бандита-спекулянта. Что ж, пожалуй, стоит сделать ему рекламу прямо на сцене и даже в самом начале, в специальном прологе. Только чтоб не он сам говорил о себе. Вайль напоминает о ярмарочных шарманщиках, певцах «моритат». Тут же на репетиции Брехт пишет текст. У Вайля уже на следующий день готова музыка, потом он достает настоящую шарманку. Но где найти еще одного певца? До премьеры остаются считанные дни. Курт Геррон, который играет начальника полиции Тигра Брауна, согласен взять вторую роль. Уж очень ему нравится песня. Такой простой и необычный мотив – заунывный, шарманочный и вместе с тем подмывающий, озорной и зловещий.

> У акулы зубы – клинья,
> Все торчат, как напоказ,
> А у Мэкки нож, и только,
> Да и тот укрыт от глаз[15].

Песня оказывается привязчивой. На следующей репетиции ее поют, мурлычат, насвистывают почти все участники. Не пройдет и недели после премьеры, и ее будут петь все берлинские мальчишки, светские дамы и шоферы такси. И еще четверть века спустя ее будут петь на всех континентах.

Нет охотницы на роль владелицы публичного дома. Вайгель самоотверженно берется за нее, уступая свою роль госпожи Пичем капризной Розе Валетти. Зато Вайгель придумывает себе необычайный выход, она будет играть безногую и ездить по сцене

в кресле-каталке.

Собранная наспех труппа все не становится ансамблем. Ауфрихт с ужасом слышит, как бунтуют артисты. Роза Валетти репетирует сердито, брезгливо. В кабаре она пела весьма вольные тексты, но эта, с позволения сказать, опера переполнена свинской похабщиной. Чего стоит хотя бы «Баллада о зове плоти». Вообще она уверена, что ничего не получится. Хорошо, если только освищут. На втором представлении, вероятно, будут швырять тухлыми яйцами.

Артист, играющий Пичема, возмущен тем, что его заставляют петь в тоне псалма черт знает что.

> Стать добрым! Кто не хочет добрым стать?
> Но вот беда – на нашей злой планете
> Хлеб слишком дорог, а сердца черствы,
> Мы рады жить в согласье и в совете,
> Да обстоятельства не таковы.
> ...Я прав, кто возразить бы мог?
> Зол человек, и мир убог[16].

Газеты жалуются на дурное влияние аморальных фильмов, кафешантанов. Но ведь эта опера куда хуже, она откровенно внушает безнравственность, цинизм, жестокость.

> В человеке скуден
> Доброты запас.
> Бейте смело, люди,
> Ближних промеж глаз[17].

И так на каждом шагу! Чему же это учит? Что это может дать зрителям, особенно молодым? Высокая трагедия очищает страхом и состраданием. Комедия бичует пороки. А кому нужна эта свистопляска проституток, воров, убийц, подонков?..

Но и самые коварные вопросы не остаются без ответа.

– Библейские заповеди: «не убий», «не укради», «не прелюбодействуй», несомненно, весьма серьезные и нравственные требования. Их автор господин бог более авторитетен, чем господин Брехт, у него куда больше сторонников, истолкователей, проповедников. Может быть, они не столь блестящие артисты, как Паульсен и Валетти, но зато их количество несметно и затрат на них не жалеют. Вот уже больше двух тысяч лет они повторяют прекрасные и вполне понятные заповеди в прозе и в стихах, из алтарей и со сцен: «Не убий», «не

укради», «не прелюбодействуй». Но разве от этого меньше становится убийц, воров, распутников?

Все претензии писателей и артистов на то, чтобы воспитывать и поучать прямо, непосредственно, так, как поучают школьные учителя или пасторы, нелепы, несостоятельны. Учитель день за днем следит за тем, что у него получается, проверяет: научил или не научил, исправляет ошибки, воздействует если не розгой, так отметкой. Но из лучших гимназий выпускают немало болванов и прощелыг. У пастора очень серьезные помощники: бог и дьявол, и такие веские аргументы, как рай и ад. Постоянно действует система повторений: каждое воскресенье, во все праздники. Многовековой опыт. Но разве мало набожных, искренне верующих негодяев? У театра нет и сотой доли тех средств поучения, которые имеют самый захудалый учитель и самый бездарный поп. Зачем же пытаться им подражать?

– Люди приходят в театр отдохнуть, отвлечься, развлечься... Что они будут думать, глядя на наших нищих, воров и шлюх?..

– Вот это и есть главный вопрос: что будут думать зрители? Для этого написаны тексты, музыка, декорации. Для этого необходимо, чтобы все актеры понимали, что именно они играют. Зрители должны думать о том, что филантропия и нищета, бандитизм и полиция кровно между собой связаны, что все это ветви одного ствола. А ствол – общество, в котором мы живем, общество, где все продается-покупается, где необходимы нищета и преступления, а все разглагольствования о добре, правосудии, морали неизбежно лживы и лицемерны. Слушая, что поют Пичем и его пьяная жена, Мэкки Нож и Полли Пичем или Мэкки и Дженни Малина, зрители не станут их единомышленниками, не заразятся их цинизмом, но задумаются. Задумаются над тем, что бандит, по существу, тоже буржуа, буржуа тоже бандит, а полицейский сановник не только буржуа, но вместе с тем и бандит и продажен, как любая шлюха. Кое-кого возмущает, что негодяй высказывает истины вперемежку с циничными парадоксами. Но именно так и бывает в жизни. К тому же резкие контрасты, внезапные даже абсурдные, обостряют внимание зрителя. В обычном спектакле, где все идет как следует, зрители обязательно запомнят накладку, если обрушится декорация, или артист упадет некстати, или забудет реплику. Это необычная пьеса, необычный театр. В нем искусственно создаются эффекты накладок – нарушений обычного. Это требует тем большего искусства. В занятной, по-обычному занятной пьесе интересует развязка, чем все кончится. А тут все заранее предсказано щитами-надписями. Но зато должен заинтересовать сам ход действия, каждый отдельный эпизод. Очевидны совершенно

парадоксальные обстоятельства: нищета – источник дохода; начальник полиции – закадычный друг и компаньон бандита; влюбленная девочка становится лихой и деловитой атаманшей. Наблюдая это, зритель недоумевает и поэтому тем более напряженно думает. Думает не только о странностях зрелища, но благодаря этим странностям начинает понимать и закономерности реальной жизни при капитализме.

– Значит, все это марксистские идеи? И «Трехгрошовая опера» просто пропаганда? Идейная пропаганда с помощью похабных куплетов!

– Нет, это не просто пропаганда, и вы сами это видите, если только сейчас додумались до такого вопроса. Это опера, и так же как артистам на сцене должно быть весело петь и плясать, так и зрителям в зале должно быть весело смотреть на них. Но, веселясь, они должны еще удивляться и задумываться. И не только тут же, в театре, но и потом, на улице, дома. А те, кто задумается по-настоящему, поймут справедливость марксистских идей. Таким образом в конечном счете эта опера действительно марксистская пропаганда. Но именно в конечном счете.

Роза Валетти продолжает репетировать, но ее приятельницы рассказывают, что она уже заключила контракт с другим театром, чтобы сразу уйти после неизбежного провала. Ее партнер внезапно отказывается играть, и роль Пичема передают срочно приглашенному из Дрездена артисту Эриху Понто. Чем ближе день премьеры, тем гуще беды – они сыплются одна за другой. Карола Неер умно и увлеченно играет Полли, она из тех, кого Брехт и Энгель считают главными опорами постановки. Внезапно телеграмма из санатория: ее муж поэт Клабунд умирает. Для Брехта двойной удар: он любит Клабунда и убежден, что без Каролы невозможен спектакль. Ее заменяет молодая актриса Рома Бан; режиссер и авторы в отчаянии. В последнюю неделю заболевает Елена Вайгель – гнойный аппендицит, ее срочно оперируют; наспех находят замену.

Накануне генеральной репетиции Ауфрихт и Энгель решают снять заключительный хорал. «Это звучит, как Бах, но при чем Бах в „Трехгрошовой опере“? Такое кощунство может вызвать скандал». Кроткий Вайль упорствует. Каспар Неер говорит, что если Вайль и Брехт уступят, то он порвет с ними навсегда. Брехт уговаривает директора и режиссера. Хорал остается.

Генеральная репетиция накануне уже объявленной премьеры длится весь вечер и ночь до пяти утра. То и дело внезапные перерывы. Суета. Перебранки. Истерики. Скандалы. Одна накладка за другой. Энгель внезапно решает выбросить зонг о мудром Соломоне, который Лотта считает лучшей частью своей

роли. Она плачет. Энгель кричит, что пьеса и без того непомерно длинна. Несколько театральных рецензентов, приглашенных на генеральную репетицию, говорят, что премьера будет, видимо, единственным спектаклем; Брехт и Вайль состряпали нечто совершенно непереваримое – какая-то бредовая смесь из оперетты, шантана и фарса под нелепым джазовым соусом. Доброжелатели советуют Ауфрихту отменить постановку – не срамиться. Лучше заплатить неустойку и начинать заново, чем открывать новый театр скандальным провалом. Ауфрихт мечется в поисках другой пьесы. Но отменить премьеру не может. Билеты уже распроданы.

31 августа. Вся труппа собралась к полудню, все изнервничались, подавлены, устали, никто не выспался. Последний прогон. В этот раз идет как будто лучше, чем накануне на генеральной, быстрее, без срывов. Должно быть, потому, что уже никто не в силах скандалить. Но в конце внезапно раздается пронзительный гневный крик и брань. Все впервые видят Вайля разъяренным. Оказывается, в отпечатанной программе нет имени Лотты Ленья – ее и ее роль просто забыли. Но она так поражена неистовством своего тишайшего мужа, что прежде всего начинает успокаивать его, не успевая сама разозлиться и обидеться.

Наконец спектакль. Зал полон, дышит настороженно и недоверчиво. Во время пролога и первой сцены зыбкая тишина; изредка смешки, изредка шепот. Вторая сцена – свадьба Мэкки и Полли в конюшне, смех чаще. Рома Бан – Полли поет песню пиратки, – первые хлопки. Но вот Мэкки (Паульсен) и Браун (Геррон) поют «пушечный зонг».

От Гибралтара
До Пешавара
Пушки – подушки нам...

На последней ноте взрыв рукоплесканий, крики «Браво», «Повторить!», топот. Зал не унимается, не дает продолжать действие. На сцене и за кулисами растерянная радость. Паульсен и Геррон повторяют зонг – снова овация. После этого почти в каждой сцене заставляют повторять зонги. Артисты возбуждены, подъем нарастает. Этот Брехт, видно, и впрямь колдун. Он ведь говорил, что им будет весело играть, а зрителям весело будет смотреть на них.

* * *

Брехт и Вайль стали знаменитостями. Их зонги поет весь Берлин. Появились тысячи пластинок; уличные певцы с гитарами и гармошками разносят песни Мэкки и Пичема, Дженни и Полли по самым дальним окраинам. Предприимчивый деляга открыл «Трехгрошовое кафе» – там постоянно звучат только мелодии их оперы. В газетах, в кабаре, в речах адвокатов и политических ораторов мелькают цитаты из Брехта. Театр «У Шиффбауэрдамм» дает спектакли ежедневно, но касса работает не дольше часа, билеты стремительно раскупаются.

Наконец-то новый театр добился настоящего успеха. Брехт радуется долгожданной победе. Но для него это не только личная победа – его, Вайля, Элизабет Гауптман, их друзей-актеров, – нет, это прежде всего победа театральной революции. Он ревниво следит за отзывами газет. В антракте к нему подходят молодые парни в синих фуражках с черными козырьками – рабочие, члены коммунистического союза молодежи. Они обращаются к нему на «ты» и «товарищ», хвалят пьесу, говорят, что никогда раньше не ходили в театры, считали это буржуазным развлечением, а тут им друзья рассказали и они сами убедились, что ты здорово стукнул по всем буржуям. Мы у нас в клубе транспарант повесили со словами Мэкки: «Что значит „фомка“ по сравнению с акцией? Что такое налет на банк по сравнению с учреждением банка? Что такое убийство человека по сравнению с тем, как его эксплуатируют?»

Брехт говорит потом, что этим признанием гордится больше, чем всеми похвалами присяжных критиков. На брань правых и фашистов, он, как и прежде, не обращает внимания. Неизменный противник А. Керр, на первых порах тоже было увлеченный успехом «Трехгрошовой оперы», наносит злой удар. Он обнаружил в зонгах строфы, заимствованные из стихов Франсуа Вийона, переведенных К. Аммером; между тем в программах и в книжном издании названо имя Вийона и забыто имя переводчика. Брехт отвечает, что действительно из 625 строк поэтического текста оперы 25 строк совпадают с переводами Аммера, он, к сожалению, забыл упомянуть об этом, что объясняется его «принципиальной небрежностью в вопросах духовной собственности».

Этот ответ вызывает новую мутную волну газетных и журнальных нападок. Оживились все, кто не может примириться с тем, что этот «баварский большевик» одержал такую блестящую победу на берлинской сцене. Его обвиняют в циничном плагиаторстве, безнравственности, грубом высокомерии. Но растет и число сторонников. Среди них Карл Краус – известный австрийский публицист, поэт, критик и сатирик, издатель,

редактор и единственный автор журнала «Факел» – одного из самых своеобразных и самых независимых литературно-политических изданий Европы. Он пишет: «В мизинце той руки Брехта, которая переписала 25 строк из аммеровских переводов Вийона, больше оригинальности, чем во всем Керре, который изобличил его».

Кинофирма «Неро» заключает с Брехтом и Вайлем договор на экранизацию оперы. Брехт представляет сценарий, в котором усилены, подчеркнуты непосредственно социально-политические мотивы. Руководители фирмы не могут принять откровенно марксистские тексты новых зонгов и новый финал, вкотором освобожденный Мэкки становится директором банка, а вся его шайка членами правления. Брехт настаивает. Фирма расторгает договор и снимает фильм по сценарию, близкому к тексту оперы. Брехт подает в суд. Фирма и суд предлагают ему мирное соглашение и крупную сумму в уплату за его замысел. Брехт отказывается от компромиссов. Друзья уговаривают его оставить разорительную тяжбу и согласиться получить «с паршивой овцы хоть шерсти клок». Он отказывается. Хотя отнюдь не считает незначительной сумму, которую предлагают ему как «мирную неустойку». К тому же он вынужден дорого оплачивать заведомо безнадежные процессы. Но ведь это не обычный гонорарный конфликт; это спор между искусством и буржуазной спекуляцией на искусстве. Необходимо, чтобы все увидели их непримиримую противоположность. Брехт проигрывает процесс во всех инстанциях, фильм «Трехгрошовая опера» выходит на экран вопреки его воле. Он публикует статью «Трехгрошовый процесс». Теперь все могут убедиться в том, что искусство – это товар, не только пьеса, но и замысел художника и его совесть расцениваются как товар. Все продается-покупается, а тот, кто не хочет торговать именем и совестью, неизбежно оказывается в проигрыше. Процесс о фильме убедительное продолжение оперы, ее новый финал: Пичем и Мэкки Нож осудили своего автора.

Глава пятая
Средство для великой цели

...Какое лекарство слишком невкусно
для умирающего?
Какой низости ты бы не сделал
для того, чтобы всю низость уничтожить?
Если б ты мог, наконец, этот мир изменить,
разве ты пожалел бы себя?
...В грязь погрузись,
обнимай палача, но
изменяй мир: ему это необходимо.
Зонг из пьесы «Крайняя мера»

Успех «Трехгрошовой оперы» просверкал фейерверком в неугомонной сутолоке Берлина. Злая ирония Брехта гулко резонирует в какофонии всегерманской и всеевропейской ярмарки тщеславия, на шумном торжище иллюзий и сомнений. Истерически тревожное веселье и залихватское отчаяние пронизывают будни и праздники Веймарской республики. Правительство розоволицего Германа Мюллера, социал-демократа и почтенного бюргера, сулит благоденствие всей Германии, обещает работу и пособия безработным, кредиты помещикам, денежную помощь крестьянам и новые заказы промышленности. Строится мощный крейсер: ведь нужно возрождать и укреплять военный престиж, в то же время обещают расширять торговлю с Советским Союзом и с заокеанскими странами. Заботясь о «мирном порядке и общественном спокойствии», правительство запретило Союз красных фронтовиков. Газеты пишут об участившихся столкновениях, о кровопролитных схватках между политическими противниками. Коммунисты дерутся с социал-демократами. Те и другие дерутся с нацистами. Сообщается, что Гитлер назначил бывшего аптекаря Генриха Гиммлера начальником специальных охранных отрядов – так называемых СС; в эти отряды принимают парней ростом не ниже ста восьмидесяти сантиметров, доказавших свое «арийское происхождение» с 1800 года.

Появилось звуковое кино. На афишах, на вывесках в пестрых

узорах световой рекламы замелькал остроносый, ушастый мышонок в штанах; веселый Микки Маус.

Издан новый роман о войне – «На Западном фронте без перемен» – неприкрашенная правда окопов. Автор, мюнхенский репортер Эрих Мариа Ремарк, за неделю становится всемирно известен.

Во время выборов в рейхстаг в 1924 году кандидаты компартии составляли список № 5. Агитплакаты Джона Хартфильда изображали в одном случае мощную ладонь-пятерню, в другом сжатый кулак. Потом кулак стал гербом Красных фронтовиков. После запрещения союза все коммунисты и все сочувствующие им приветствуют друг друга, поднимая сжатый кулак. Вскоре это станет международным антифашистским приветствием.

Весной 1929 года на улицах Берлина все чаще видны поднятые кверху сжатые кулаки.

Полицей-президент столицы социал-демократ Цергибель запрещает первомайские демонстрации «во избежание беспорядков и кровопролитий». Руководство социал-демократической партии призывает подчиниться запрету, соблюдать порядок, не слушать коммунистов, которые «хотят развязать гражданскую войну». Социал-демократические газеты почти в тех же словах, что и либеральные и правые, нападают на компартию: мол, она «мешает мирному развитию демократии», «втравливает рабочих в изнурительную безнадежную борьбу за недостижимые фантастические цели».

* * *

Теплое солнечное утро. В открытые окна вливаются обычные шумы города. Издалека прорываются фанфары, барабаны, пение множества голосов: «Заводы, вставайте, шеренги смыкайте...»

– Коммунисты все-таки вышли на демонстрацию... – Можете успокоиться, Брехт, ваши товарищи не испугались полицей-президента. – Но какая дикая нелепость – эта братоубийственная борьба двух рабочих партий. И те и другие называют себя марксистами, пролетариями и дерутся на потеху всем черным и коричневым господам. – Виноваты коммунисты, они слишком фанатичны, слишком нетерпимы, они как новые мусульмане, только что вместо Магомета Маркс, а вместо Мекки Москва. – А чего бы вы хотели, какой терпимости? Социал-демократы зажирели, они такие же самодовольные мещане, как все умеренные, и так же по-страусиному прячут головы. Между тем

реакция наступает. «Стальной шлем» и гитлеровцы вооружаются. Коммунисты правы: они призывают к бдительности, к боевой готовности. – Но ваши коммунисты воюют не против главного врага, а против своих же товарищей. Почему они так грубо нападают на все другие рабочие партии? – Потому, что это не рабочие партии, а буржуазная агентура в рабочем классе. – Коминтерновская сектантская схоластика! У ваших коммунистов, по сути, все тот же прусский казарменный дух: главное – ранжир и равнение, дисциплина и уставы. – Неправда! Софистика! Это социал-демократы стали партией филистеров и прусской казармы. Они травят коммунистов, чтоб ладить с центром, с буржуазными либералами, с Гинденбургом.

Все громче слышны музыка, топот, явственнее слова песни: «Проверьте прицел, заряжайте ружье. На бой, пролетарий, за дело свое...» Одиночные громкие голоса. Неразборчиво лающие, командные окрики. Внезапно треск, резкий, отрывистый и рассыпчатый, словно выбросили на камни кучу металлических шаров. Оркестр смят. Обрываются разрозненные возгласы труб. Песня глуше, отброшена вдаль, прерывается криками, протяжными, испуганно пронзительными.

– Что это? – Там стреляют. Не подходите к окнам! – Не может быть, это холостые залпы! – Брехт, отойди от окна! – Вон там, вон там, видите, лежат на мостовой... Неужели убитые?

Демонстранты отхлынули к тротуарам. Полицейские с карабинами и полицейские с резиновыми дубинками теснят их, вырывают флаги, лозунги. Большое полотнище «Долой правительство социал-предателей!» мечется, будто живое, свиваясь, сминаясь в толпе. Взмахи дубинок, крики, высокий женский голос: «Убийцы!.. Убийцы!..»

Брехт вцепился в оконную раму пальцами, побелевшими от напряжения, рот перекошен яростным прикусом. Отсюда с четвертого этажа видна вся улица. Полицейские неторопливо перебегают по мостовой. На черном асфальте лежит красный флаг, упал, как убитый. Валяется, беспомощно свернувшись, латунная труба. Фуражка. Пачка газет. Сумочка. Опять фуражка. Красное пятно – кровь. Еще пятно. Еще. Двое рослых полицейских волокут под руки парня в серой куртке; голова опущена ниже плеч, ноги безжизненно тянутся по асфальту. В густых белокурых волосах ярко-красная прядь. Кровь! Беспомощно мотается окровавленная голова; волочатся, не сгибаясь, ноги. Еще двое синих в блестящих киверах – тупые лица, пустые глаза – толкают перед собой девушку в светлой блузке, вывернули за спину тонкие руки. Она кричит хрипло, трудно: «Негодяи!.. Фашисты!» Вдали захлебывающиеся трубы оркестра и снова песня. Над

криками, галдежом, топотом звучит «Интернационал». Опять треск выстрелов. И звенящий крик: «Убийцы!»

Брехт поворачивается. Идет к двери. Лицо неподвижное, бледное, стянутое, стиснутое болью.

– Куда вы? – Он сошел с ума! Удержите его! – Не вздумайте теперь объяснять ему, что социал-демократы не хуже коммунистов! Там стреляют по команде социал-демократического полицей-президента, а кровь – видите кровь на асфальте? – это кровь рабочих, коммунистов! – Глядите, Брехт запускает свой «форд». Куда он поехал?

Почти весь день ездит Брехт по Берлину, направляясь каждый раз в ту сторону, откуда слышны выстрелы или оркестры и песни демонстрантов. С ним Фриц Штернберг, экономист, который называет себя беспартийным марксистом. Полицейские кордоны то направляют их в объезд, то вежливо пропускают. Человек, владеющий автомобилем и чадящий такой толстой сигарой, вне подозрений.

Полицейские грузовики увозят арестованных; многие избиты – видны окровавленные лица, но все поднимают сжатые кулаки, поют, кричат. На одной из улиц строят баррикаду: разбирают камни мостовой, опрокинуты несколько тачек, повозка, парни и девушки выкатывают бочки, тянут мешки.

Штернберг сердито глядит по сторонам и несколько раз повторяет:

– Со времен Бисмарка такого не было. Со времен Бисмарка Первое мая не было запретным. – Потом он начинает ругать и социал-демократов и коммунистов: – Их взаимная вражда раскалывает силы рабочих...

Брехт молчит, стиснув зубы, напряженно сжимая баранку. Не поворачиваясь, он говорит негромко, спокойно:

– Но сейчас вы видите, кто в кого стреляет? Вы знаете, кто запретил праздновать, кто приказал убивать? Вы можете цитировать все, что угодно, и рассуждать очень логично. Но вы никогда не докажете мне, будто коммунисты и социал-демократы – это одно и то же. Я никогда не забуду то, что увидел сегодня.

* * *

Летом, на очередном фестивале в Баден-Бадене исполняется «учебная радиопьеса» Брехта и Вайля «Перелет Линдберга»[18].

В 1929 году ее передают еще несколько раз по радио, исполняют в концертах. Дирижирует Клемперер.

Учебная пьеса... Словосочетание пришло на занятиях в

марксистской школе или над книгой; ему полюбилась мысль: раньше философы только объясняли мир, но дело в том, чтобы его переделать. Гёте говорил, что деятельный всегда нечист и только созерцающий сохраняет чистоту. Фейхтвангер любит повторять это, любуясь нечистыми деятелями вроде Уоррена Гастингса и печалясь вместе с чистыми созерцателями. Но Маркс и созерцал и действовал, и Ленин тоже. Они-то и начали создавать науку, в которой созерцание и понимание неотделимы от действий. Эта наука должна стать доступной всем. Надо учиться действовать, понимая и, значит, созерцая, и учиться созерцать – понимать для того, чтобы действовать, переделывать мир. Такому учению недостаточно школ и книг. Учиться плавать нужно в воде, учиться действовать – в действии. Школой действия должен стать театр.

Когда-то в иезуитских коллегиях и в протестантских семинариях сочиняли и разыгрывали пьесы, чтобы учащиеся упражнялись в латинской риторике, в красноречии, усваивали повадки, необходимые для алтаря и кафедры, то были «учебные пьесы» для солдат и офицеров церковного воинства. Теперь нужны такие пьесы для обучения бойцов революции. Пусть, играя, усваивают ее логику, приемы, законы борьбы. Вместе с актерами должны учиться зрители.

На том же фестивале в Баден-Бадене исполняется драматическая оратория Брехта – Хиндемита (как сотрудники названы еще Э. Гауптман и З. Дудов) – «Баденская учебная пьеса о согласии».

Четверо летчиков потерпели аварию, им грозит смертельная опасность. Нужно ли им помочь? Летчики и хор в речитативах и зонгах вслух размышляют об этом. Летчик, озабоченный только спасением жизни – своей и товарищей, отстранен, как себялюбец, бесполезный обществу. Хор и трое клоунов, разыгрывающих гротескную интермедию, объясняют какие выводы возможны из этого поэтически-музыкального и рационально-логического взаимного обучения. «Мы советуем вам жестоко противоборствовать жестокой действительности... не требовать помощи, а устранить насилие».

Вторая учебная пьеса как бы дополняет первую. Восхищение мужеством и волей одинокого летчика, восхищение силой техники, позволяющей человеку покорить океан. Но этого еще мало. Необходимо преобразовать общество. Чтобы техника и мужество были по-настоящему плодотворны, чтобы людям не приходилось тщетно молить о помощи, чтоб человек не должен был в одиночку противопоставлять себя природе, необходимо перестроить общество. И поэт призывает подчинить все

индивидуальные страсти и потребности этой великой необходимости.

Автор драмы «Что тот солдат, что этот» осудил грузчика Гэли Гэя за отказ от своей личности, за подчинение безликой необходимости солдатчины. Автор «Баденской учебной пьесы» осуждает индивидуалиста, не понимающего, что он должен пожертвовать собой во имя сверхличной необходимости.

Брехт с презрительной улыбкой слушает критиков, пытающихся доказать, что учебные пьесы разрушают поэзию, лишают искусство главного – стремления к прекрасному. Он возражает тоном учителя, утомленного повторением элементарных истин, что значение искусства определяется не абстрактным понятием прекрасного, а конкретной пользой для общества.

На его полке стоят «Коммунистический манифест», «Развитие социализма от утопии к науке», «Государство и революция», брошюры о Советском Союзе, о послевоенной Европе. Каждое издание в нескольких экземплярах. Когда молодой драматург приносит ему пьесу, Брехт первым долгом спрашивает, читал ли он уже эти книги. Не читавшим он тут же дарит по экземпляру каждой.

– Прочтите, и если вы после этого все еще будете думать, что ваша пьеса нужна обществу, что поставить или опубликовать ее полезно, тогда приносите опять. Если же вы убедитесь, что это не так, напишите по-другому или другую пьесу.

Брехт, Вайль и Гауптман снова работают втроем и снова над музыкальной пьесой. Сюжет и некоторые характеры напоминают о прошлогодней опере. Элизабет Гауптман перевела английский детективный рассказ. Из него возникла пьеса «Хэппи энд»[19]. Ставит все тот же театр «У Шиффбауэрдамм», и премьера назначена на тот же счастливый день – 31 августа, ровно год спустя после триумфальной премьеры «Трехгрошовой оперы».

...Гангстер Билль – он же владелец трактира – влюбляется в девицу – офицера «Армии спасения». После злоключений, испытанных влюбленными, бандиты объединяются с «Армией спасения» и совместно учреждают банк.

Музыка Курта Вайля, художник – Каспар Неер, играют замечательные артисты Елена Вайгель, Карола Неер, Курт Герров, Петер Лорре. Опять зонги Брехта – Вайля переносятся из театра на улицы.

Но пьеса почти не имеет успеха. Никакого сравнения с тем, что было в предшествующем году. Даже самые доброжелательные рецензенты пишут о неудаче.

Почему те же самые слагаемые, те же поэтические и

музыкальные средства, те же мысли и настроения, которые в «Трехгрошовой опере» привели к торжеству, теперь бессильны, остаются без отклика? Чего же недостает? В математике сумма не меняется от изменения порядка слагаемых. А в искусстве? Кто это сказал, что в искусстве вообще недостаточно слагаемых, нужна еще неисчислимая и неизмеримая «живая душа»? Нет, не мистическая, а та, что есть и на обычной кухне. Бывает ведь так: повар умелый, продукты отличные, дрова сухие, рецепт по книге, а суп не съедобен. Какая же тут мистика? «Живая душа» может быть в соли или в перце, в лишней минуте кипения либо в особом порядке слагаемых. Или все-таки в том неуловимом и неизъяснимом состоянии, которое называют вдохновением? Брехт не терпит высоких слов: «творчество» и «вдохновение». Он убежден, что искусство – это разумное упорство, работа, воля, знание, умение, опыт. Но вот у него все это есть, а новая пьеса не получилась.

* * *

В начале осени 1929 года вгазетах, проповедях, парламентских речах и застольных спорах, как обычно, время от времени звучат слова о «подземных толчках», о «сгущающейся атмосфере предгрозья». Их продолжают повторять еще по инерции и в последние недели октября. Паника на нью-йоркской бирже возникает не впервые. Но эта оказалась необычайно длительной и всеобщей. Целую неделю падают акции – все, которые только котируются. Воскресный перерыв – биржевики отдыхали и молились – принес лишь некоторое замедление. Вскоре паника перебрасывается в Европу – лихорадку, сотрясающую биржи, чувствуют и те люди, которые никогда не покупали и не продавали акций, не подписывали чеков, не читали биржевых сводок. Закрываются фабрики, глохнут домны, банки и торговые фирмы увольняют служащих, с аукционов распродается имущество разоренных коммерсантов. Газеты ежедневно сообщают о новых самоубийствах. Голодающие безработные топятся, душат себя газом, вешаются, бросаются под поезда. Обанкротившиеся дельцы стреляются, травятся дорогими ядами, гонят свои автомобили в горные пропасти. Смерть, так же как жизнь, зависит от имущественного и общественного положения.

Некоторые газеты пытаются успокаивать, пишут о «временной депрессии», о «перебоях в товарообороте и биржевых операциях».

Бесстрастные телеграммы сообщают, что в Канаде сжигают

пшеницу – слишком низки цены. На той же газетной странице заметки о самоубийствах от голода. Американские фермеры на севере выливают молоко в канавы, чтоб не продавать за бесценок, а в южных штатах негритянские дети умирают от истощения. Остроумный рационализатор в Бразилии предложил новую конструкцию паровозной топки, с тем чтоб вместо угля сжигать кофейные зерна. Закрываются текстильные фабрики, уволены тысячи ткачей, прядильщиков, а десятки миллионов бедняков встречают зиму в отрепьях.

Теперь любая газета может служить приложением к «Коммунистическому манифесту». Достаточно просто внимательно читать и сопоставлять сообщения, сводки. Дикий хаос враждебен людям, враждебен вещам. Нищета от изобилия, бессилие от избытка сил. Замечательные достижения науки и техники, плоды человеческой мысли обращаются против самих себя, против своих творцов. Уродливо миллионократно преувеличена сказка о незадачливом ученике-волшебнике, который, превратив метлу в прилежного водоноса, не может остановить его, учиняющего потоп.

А в то же самое время в России создан государственный план на пять лет. Там нет биржевиков, банкиров, фабрикантов, там работают все и на всех. Поэтому там строят, когда здесь разрушают. Там не хватает рабочих рук, когда здесь растет безработица. Там десятки новых заводов, новые шахты, новые железные дороги. В деревнях крестьяне объединяются в кооперативы. Они не выливают молоко в канавы, не топят пшеницу в море. Им нужны машины, одежда, книги. Правые и некоторые социал-демократические газеты пишут, что в России деспотическая диктатура меньшинства, что коммунисты насильственно вводят индустриализацию, насильственно кооперируют крестьян, отнимают их личное имущество. Но даже враги Советов признают, что они много строят. Хотя им не хватает хлеба, машин, одежды, обуви, не хватает специалистов и даже чернорабочих, они строят все больше, все быстрее. А на Западе, наоборот, всего в избытке – и товаров и людей, но здесь разрушают, закрывают, сокращают.

Можно ли сомневаться в том, у кого преимущество?

Ведь все, что происходит, началось не случайно, а предсказано десятки лет тому назад. Маркс и Энгельс открыли законы истории, сулящие неизбежность крушения капитализма. И сейчас эти законы беспощадно подтверждаются катастрофическим всемирным кризисом. Маркс, и Энгельс, и Ленин учили, что только социалистическая революция позволит создать разумное, справедливое общество. И теперь их учение

подтверждается на просторах огромной страны трудом народа, живущего без капиталистов.

Радостна игра с неподатливым словом. Это радость внезапного сближения, сшибания слов, рождающих образ, вспыхивающих живой мыслью. Это радость открытия неожиданных поворотов и перелетов мыслей на стыках света и тени, печали и смеха. Но это ведь только его радость – его и немногих друзей.

В «Романском кафе» – новом излюбленном приюте берлинских литераторов, артистов и художников – беспечные, сытые люди пьют французский коньяк и турецкий кофе, курят гаванские сигары, рассуждают о заумных стихах, о театральных экспериментах, спорят о различиях между московскими футуристами и парижскими сюрреалистами. Потом уходят, спешат на свидания, на репетиции, на банкеты. А по улицам мимо них идут безработные: тысячи, десятки тысяч. Им некуда спешить, они уже отстояли долгие часы на бирже. Они голодны. Один размышляет, купить ли хлеба или подошву на проношенный ботинок, или заплатить долг за квартиру, чтоб завтра не стать бездомным; другой никак не решит, сейчас ли поесть горячей похлебки или на ночь, чтоб скорее уснуть; третий – отнести ли пособие жене или распорядиться самому. Их миллионы. Им необходимы работа, хлеб, жилье. Им нужны лишь такие слова и мысли, которые могут помочь изменить мир, порождающий нищету и безработицу. Что для них литература из «Романского кафе»? И разве радость от самых лучших находок в игре словами и все мысли и споры о театре, о стихах, о музыке не такая же роскошь – бесполезная, а сегодня еще и бесстыдная, роскошь, как обеденный стол самодовольного гурмана, уставленный экзотической снедью, у окна, за которым стоят голодные?

Снобы говорят, что злоба дня для газет, а искусство для вечности. Но какую холодную душу нужно иметь, чтобы ради неведомого будущего отворачиваться от того, что вокруг? Какое зрение, чтобы не увидеть буро-серые толпы безработных под радужными рекламами, чтоб не заметить убитых на окровавленном асфальте? Какой слух может впитывать гармонические мелодии и не слышать стонов, криков гнева и боли?

Древние поэты, писавшие о Стиксе либо Лете, – о холодной подземной реке вечного забвения, – знали, что лучше быть живым свинопасом на этом берегу, чем мертвым героем на том. Франсуа Вийон был храбрым драчуном, грабил церкви, издевался над почтенным буржуа, над судьями и рыцарями. Шекспир и Свифт

заботились о современниках, а не о потомках. Шиллер гордился званием почетного гражданина революционной Франции. Гейне хотел быть солдатом свободы. Бюхнер готовил новую крестьянскую войну. Его драмы были страстно злободневны. Настоящее искусство всегда сражается. Сейчас нужны стихи для газет и пьесы для рабочей самодеятельности. Нужно писать так, чтобы все было понятно, чтобы каждое слово было полновесно и незаменимо.

Ни весной, ни летом 1930 года кризис не ослабевает. Все надежды на сезонное повышение конъюнктуры остаются тщетными. В Германии уже три миллиона безработных.

Только бы не привыкнуть к этому кошмару, только бы не сжиться с ним. Если бы солдаты не привыкали к войне, а рабы к своей неволе, не было бы ни войн, ни рабства.

* * *

В опере «Подъем и падение города Махагони» Брехт развивает мотивы предшествующих пьес. Вдова Бегбик и два ее приятеля, удрав от полиции, основывают город Махагони. Его девиз: «Здесь позволено все себе позволять». Были бы только деньги. Все, кто может платить, вправе обжираться, драться, пьянствовать, ласкать веселых женщин. Иных гуляк избыток наслаждений убивает, другие продолжают наслаждаться. Махагони – это город-сеть. Улов собирают его предприимчивые хозяева.

Так, еще откровеннее, чем в пьесе о грузчике Гэе и в «Трехгрошовой опере», прямолинейно, даже упрощенно высмеивается буржуазная мораль, а заодно и романтическая идеализация Америки. Музыку написал Вайль.

Первая постановка 9 марта 1930 года в Лейпцигской опере. Часть зрителей свистит, шикает, топочет, кричит: «Позор!», «Свинство!» Но большинство рукоплещет. В нескольких местах возникают драки. Свистунов теснят из зала. Скандалы повторяются на каждом спектакле в Лейпциге, а позднее и в других городах.

Критика разноречива. Восторженные похвалы, насмешки, брань. Нацисты в Ольденбурге, где собираются поставить «Махагони», официально требуют запретить «низкопробное безнравственное зрелище». Но и слева раздаются критические голоса. Рецензент-коммунист сердито пишет, что в пьесе идеализируется буржуазное общество, рабочий-лесоруб изображен кутилой. Это не типично. Курт Тухольский считает

Брехта одним из лучших лирических поэтов Германии, однако резко осуждает «трехгрошовую философию» его драматургии. Он уверяет, что пьесы Брехта слишком гротескны, слишком отстраняются от немецкой действительности и автор напоминает ему человека, который «варит себе суп на огне горящего дома».

Брань и проклятия врагов только смешат Брехта. Чем злее, тем приятнее – значит, задело. Но когда нападают свои да еще так несправедливо, он злится. Как переубедить тех, кто всерьез думает, что можно использовать старый театр, старую музыку и просто заполнить их новыми идеями, повернуть в другую сторону? Дескать, могут же революционеры использовать трофейные пулеметы и полевые кухни. Но театр не пулемет, который стреляет в любую сторону, и не кухня, которая кормит любого. В буржуазном обществе театр выполняет вполне определенную функцию – одурманивает, гипнотизирует, отвлекает от реальной жизни. Драматурги и музыканты, мечтающие о революции, ничего не могут сделать в театре, пока он таков, каким стал, выполняя эту функцию. Сегодня искусство – товар. Существующие театры могут производить лишь такие товары, на которые они рассчитаны. На машине, предназначенной для штампования колес, нельзя изготовлять сигары. Нужна другая машина.

Опера – искусство абсурда. Люди поют, вместо того чтобы говорить, даже умирающие распевают. Бессмысленные поступки, нелепые соотношения должны восприниматься, как нечто обыкновенное. Нормализации абсурда служит сладкая, кондитерская музыка. Это и есть задача буржуазного театра.

«Махагони» – опера против опер. Она провоцирует зрителя, раздражает, и смешит, и заставляет думать. Это издевательская пародия, опера и вместе с тем отрицание оперы.

Старый театр называют драматическим, новый будет эпическим. Еще Гёте, Шиллер, Гегель и их ученики ломали себе головы над тем, как различать драматическое и эпическое искусство. В те поры строго различали сословия, титулы, ранги. Так же и в искусстве: высокое и низкое, трагедия, драма, комедия. Революция уравнивает граждан. Революционное искусство уравнивает все жанры. До того, как искусство стало товаром, у древних греков и в средневековых мистериях театр был эпичен. Шиллер говорил: драма предполагает активное действие и пассивного зрителя – он смотрит, а пьеса идет. Эпос, наоборот, предполагает активного слушателя или читателя. Брехт говорит: нужен театр активных зрителей. Таких, которые думают для того, чтобы действовать.

Старый театр только драматичен, только зримое действие.

Эпический театр показывает, повествует. Старый театр усыпляет зрителя, заставляет его «сопереживать» события на сцене, возбуждает эмоции. Новый театр учит зрителя наблюдать и вызывает мысли, способные стать действиями, заставляет думать, решать. В старом герой неизменен. В новом исследуется человек, изменяющийся сам и живущий в мире, который необходимо изменять. В старом зрителя интересует развязка действия. В новом интересует прежде всего самый ход действия.

«Махагони» – эпическая опера в большей степени, чем «Трехгрошовая». И те, кто свистит и требует запрета, лучше почуяли ее злободневный, революционный смысл, чем иные доброжелатели, смущенные ее «цинизмом».

* * *

В творчестве молодого Брехта главным было ощущение живых сил – грубых и неподдельных. Они всего более явственны в сплетении со смертью, на той самой последней черте, за которой непроглядный мрак, ничто, распад и тление. Это клокотание всевластной жизни создавало и «Ваала», и песню о мертвом солдате, и баллады об утопленниках и детоубийцах.

Потом стало нарастать ощущение силы городов -машинной, металлической, многоликой и многорукой силы.

Древние греки верили: бог-бык, светлошкурый, теплый в ласковых запахах трав и навоза, похитил испуганную девственницу Европу, распластал ее, глазастую, розовотелую, целым континентом. А теперь новый бог – огромный машинный буйвол, чадящий угольной копотью, бензином, фыркающий паром, сверкающий электрическими огнями, тащит усталую распутную бабу Европу, жует вязкую жвачку – месиво из живой человечины, дерева, камня, металла...

В театре, на сцене все переплетается и сливается – жизнь людей и городов и слово, которое связывает их между собой, разрывает и снова сталкивает, высекая искры и молнии мысли.

Но зачем это нужно? Только для того, чтобы снова и снова останавливать неудержимые мгновения? Чтоб застрять в памяти, в жизни многих людей и так обмануть смерть? Чтобы играть словами, в которых оживают краски и звуки, облака и женщины? Играть словами, которые есть, и силами, которых нет, но они безмерно желанны. Такими силами, как удаль Вийона, мужество киплинговских томми и притяжение далеких невиданных краев.

Когда юноша впервые познает женщину, мысли гаснут и все ощущения, все мышцы, все нервы, все поры тела и души

сосредоточены в одном порыве, будто втянуты вихревой воронкой. Приходит зрелость, и когда любовник становится мужем, то даже неистово страстный, забывая на мгновения обо всем окружающем, он рано или поздно все же начнет думать о детях, о том, что возникает из его мгновенных радостей. Дети растут; у них уже свои отдельные жизни, но какое-то время он еще может влиять на них, лепить характеры, строить судьбы.

Есть поэты – легкомысленные любовники, ненасытимо жадные ваалы; они плодят несчетное потомство, не думая, не заботясь о подкидышах, о хилых, порочных, бездарных или даже преступных выродках, вовсе забывают о них. И у них иногда бывают замечательные сыновья и дочери – их плоть и кровь, их семя. Однако, рожденные случайно, они вырастают независимо от разума и воли отцов.

Брехт хочет быть сознательным отцом своих стихов и пьес. Они рождаются в мире, стократно проклятом и неизменно любимом. Но любовь неизменна именно потому, что этот мир изменяется. Он живет уже в совсем иной действительности, чем его отец директор Бертхольд Фридрих Брехт, а тот жил в иной, чем дед Стефан Бертхольд Брехт. Стены Аугсбурга видели смены разных миров. В старинных зданиях еще ощутима грузная прочность банкирских домов Фуггеров и Вельзеров; ведь именно там, в Аугсбурге, рождалась денежная бюргерская Германия, работящая и домовитая, строящая и торгующая, охочая до пива и песен, драк и молитв. Столетиями через Аугсбург прокатывались войны и мятежи; католики резали протестантов, протестанты католиков; пруссаки лупили баварцев, французы австрийцев. Топали наполеоновские гренадеры, рысили казаки. Потом задымили трубы первых фабрик. Просвистел первый паровоз. И уж совсем недавно были великие перемены, которые он сам видел и ощутил в годы войны и на улицах, кипящих революцией.

Мир изменяется, и в этом счастье, и смысл, и цель его жизни, его стихов, его драм. Нет, он не безрассудный любовник поэзии. Даже когда просто наслаждается игрою живых сил – мыслей, образов, звуков. Смыкаются и размыкаются слова – зримые, красочные на слух, осязаемо плотные в мгновенных видениях. Слова тянут пестрые нити воспоминаний. Эта игра не перестает быть радостью, когда сознаешь, что она еще и полезна, целесообразна, и думаешь о тех плодах, которые принесут мучительно сладкие, жизнетворные судороги слов.

Но как узнать настоящую цель? Как отличить бесплодную игру от плодотворной?

Когда-то верили, что поэт одержим таинственной, сверхчеловеческой силою, вдохновлен музами, богами, святым

духом. Когда-то театральные зрелища были священнодействием, магией, ритуальными обрядами, мистериями.

Теперь за стихи платят построчно и продают их так же, как пиво, зубные щетки, сигареты. Зрители покупают билеты, артисты получают жалованье, драматург – гонорар. Значит, все это кому-то нужно? В театральные кассы приносят и трудно заработанные деньги. Но ведь люди покупают и хлеб и пирожные, целебные лекарства и отравляющие наркотики.

В юности он не думал об этом. Теперь он встречает людей, которые так же, как он, ненавидят мир казарм и гимназий, мир самодовольной корысти и мещанского мелкодушия, так же, как он, возмущены бессилием и униженностью бедняков, произволом и наглостью имущих, так же, как он, хотят знать правду – настоящую правду о настоящей жизни. И так же, как он, презрительно отвергают пустую болтовню о неземных идеалах, слащавые утешения и бесплодные сантименты. Но в отличие от него они знают, чего хотят взамен, верят, что грязный, кровавый мир можно изменить, улучшить и притом очень скоро силами тех, кто живет сегодня здесь, рядом.

Теперь и он знает, что мир могут изменить не святые, не чудо-герои, а самые обыкновенные люди, которые работают, грешат, верят негодяям, страдают, бывают несправедливы и жестоки, добры и благородны, приспосабливаются к подлой жизни и восстают против нее. Они чаще отступают перед ложью, чем отстаивают истину. Швейков и Санчо Панса – миллионы, а христов и донкихотов единицы. Но ведь тем-то и святы Христос и Дон-Кихот, что жили и погибали за всех людей, «душу отдавали за други своя», таких, какие есть.

Брехт читает книги Маркса и Ленина, посещает занятия в МАРШ – марксистской рабочей школе. Так он находит ответы на самые мучительные и важные вопросы, иногда и на те, которые сам еще не успел задать.

«Бытие определяет сознание». Ему издавна смешны чистоплюи, болтающие в стихах и прозе о неземных идеалах, высокомерно далекие от настоящей жизни. Идеалистические серафимы лгут, стараясь уверить, что у них только головы и крылья, никаких потрохов, ни ног, ни задниц. Нет, все есть, и только укрыто дымом фимиама, туманом литературной и философской болтовни. Все растет из материального бытия: и мысль и поэзия. Прав Гёте: вначале было дело. Из дела и жизнь и слово. Вначале дело простейшей материи, жизнь клетки, зародыша, маленького зверька. Потом из этой жизни – и в постоянной неотрывной связи с нею – вырастают разум, сознание, радость восприятия мира, радость песни и любви. Так во всем,

так и в обществе. Вначале бытие земли и огня, воды и хлеба, камня и металлов; вначале дело тружеников – охотников, камнетесов, пахарей, пастухов, дело рабочих рук и покорных им станков, пара, электричества. А потом уже сознание пророков и певцов, философов, священников, депутатов, газетчиков и мысли его друзей, врагов и его собственные.

Сознание из бытия. Но не как дым из очага, бесследно улетающий в небо, а как дерево, которое растет из многослойной почвы и вместе с тем создает эту почву, разрыхляет ее корнями, унавоживает опадающей листвой, затеняет от жаркого солнца, оплодотворяет семенами.

Марксизм – наука ожизни человека в обществе. Прошлое и настоящее общества познаются для будущего. Это наука о мире, возникшая из необходимости изменять мир и ставшая наукой о средствах изменений – наукой революций. Поэтому для него марксизм насущен, как хлеб, как сама жизнь. Марксизм впервые объясняет ему причины и смысл всего происходящего в мире, в стране и в нем самом, позволяет понять, почему и зачем он пишет стихи, сочиняет и ставит пьесы.

И тогда слепые, взбаламученные стихии слова покоряются ясному зрячему разуму, но не утрачивают первозданной жизненной силы. И тогда его задор, неизбытая мальчишеская потребность в состязанье, в драке обретают смысл и цель. Все для того, чтобы изменить мир, дать хлеб голодным, освободить порабощенных, поднять униженных и унизить высокомерных.

В детстве он полюбил библию – рассказы о патриархах, царях, героях и пророках, говоривших и споривших с самим богом. Увлекательные события, могучие люди описаны простыми и величавыми, яростными и ликующими словами.

Давно уже забыта детская вера в бородатого бога, строгого, но доброго, вспыльчивого, но отходчивого, как отец директор Брехт. Давно забыты мечты о рае, похожем на летнее кафе в городском саду с мороженым, взбитыми сливками и белокурыми ангелами в белых кружевных передниках. Забыт и ужас перед адом, сумрачным, душным и смрадным. Все это забыто, но и теперь голоса библии волнуют по-настоящему, волнуют суровым пафосом, напором страстей, неистовством гнева и неистовством радости. Уже будучи убежденным марксистом в 1927 году, отвечая на вопрос журнала «Die Dame», какая именно книга произвела на него самое сильное и длительное впечатление, Брехт написал коротко: «Вы будете смеяться – библия».

Библия для него остается поэзией – поэтическим воплощением разнородных сил жизни. И в книгах учителей революции он находит библейскую мощь пророчеств и

библейский пафос истового служения. Вера в коммунизм, в необходимость и спасительность пролетарской революции овладевает им сильней, чем некогда вера в бога, сильней потому, что это уже не только вера, но еще и знание, убежденность, разумный расчет исторических сил. И эта новая вера становится у него поэзией.

* * *

Тревожное напряжение в стране продолжает нарастать. Безработные стали как бы новым сословием. Огромные очереди на биржах труда – необходимая часть городского пейзажа. Их рисуют школьники, о них сочиняют куплеты артисты кабаре. И все чаще на улицах мелькают красные флаги, вытаращившие большие белые круги, исчерканные черной свастикой и такие же повязки на рукавах коричневых или черных рубашек. Коричневые – это штурмовики, черные – СС. Они приветствуют друг друга, задирая руки, лающими окриками «Хайль Хитлер!» – («Да здравствует Гитлер!»)

– Они догоняют нас в Берлине, – говорит Фейхтвангер.

Брат одного из друзей Брехта, композитора Ганса Эйслера, функционер компартии Герхард Эйслер вернулся из Китая, куда он ездил по поручению Коминтерна. Он рассказывает о жестоком голоде, о безнадежной нищете в деревнях и в городах-термитниках, кишащих миллионами изможденных, оборванных людей. Он рассказывает о китайских коммунистах, бесстрашных, фанатично упорных – они сражаются небольшими отрядами на топких рисовых полях и в бамбуковых зарослях юга, создают кружки, тайные союзы в плавучих городах джонок в Шанхайском порту, на сумрачных окраинах Нанкина, укрываются в горах и лесах севера. Их пытают, расстреливают, им рубят головы. Они умирают, уверенные в своей правоте, в конечной победе своих товарищей. Многие из них почти неграмотны, простые кули, но есть и такие, кто учился в Москве, в Париже, а еще раньше в китайских высших школах, – знают тысячи иероглифов, древнюю поэзию и философию. Всех их связывает железное братство.

Брехта давно интересует Китай – страна, которая из глубокой древности, из патриархального бронзового века прорывается в современность и в будущее – в социализм. Тысячелетние иероглифы условные, символические знаки – стали точными выражениями конкретных образов и отвлеченных понятий. Изысканно простые рисунки, камень и медь запечатлели порывистые движения и тончайшие оттенки страстей, воплотили

жизненные силы множества поколений, опыт спокойного и мудрого преодоления небытия. На фоне этой бессмертной древности проблемы новейшей истории проступают особенно рельефно.

Социал-демократы и коммунисты, либеральные скептики и революционные фанатики спорят о возможностях, перспективах и ближайших целях исторического прогресса, а более всего о средствах для достижения этих целей.

Брехт пишет музыкальную учебную драму «Чрезвычайная мера». Пишет так, чтобы ее могли играть вовсе неопытные любители и чтобы при всех обстоятельствах каждое слово, каждая сцена были понятны и интересны даже таким зрителям, которые никогда не ходят в театр, не интересуются никакими зрелищами, не читают ничего, кроме библии и газет. И музыку знают в лучшем случае граммофонную, шарманочную или церковную.

На сцене хор и четыре солиста. Но хор не просто хор, а «контрольный хор» – он голос разума и совести революции, ее организованная, властная воля, ее верховный суд. Четверо агитаторов были направлены в Китай. Один из них, молодой революционер, не способен вести кропотливую пропагандистскую и организационную работу. Он не может говорить неправды труженикам и поэтому выдает партийную тайну. Он не умеет лицемерить, и посланный, чтобы получить помощь от буржуа, приводит к разрыву с возможными союзниками. Потрясенный нищетой и страданиями безработных, он призывает их к немедленному восстанию, отказываясь предварительно взвесить стратегические и тактические возможности победы. Нарушая правила конспирации, он мешает своим товарищам выполнять задачи, которые возложил на них штаб революции. Из-за него одного им всем, их делу грозит провал. И тогда товарищи решают отсечь его, как «больной член своего тела». Они убивают его, и сам он признает необходимость этой «чрезвычайной меры». Контрольный хор одобряет действия трех агитаторов.

Герои и хор говорят стихами и прозой. Слова предельно просты, сравнения, метафоры несложны, легко обозримы. В стихах трезвость и внятная обстоятельная логичность прозы. В прозе напряженная патетическая приподнятость и ритмы стихов.

Когда три агитатора запрещают четвертому призывать безработных к безрассудному и безнадежному восстанию, они в числе других аргументов ссылаются и на классиков марксизма, которые учат разумной тактике революционной борьбы.

*«Молодой товарищ.*Я спрашиваю вас: неужели классики могут терпеть, чтоб нужда продолжалась?

*Три агитатора.*Они говорят о способах осилить всю нужду в

целом.

Молодой товарищ. Значит, классики не хотят помогать каждому нуждающемуся сейчас, немедленно, прежде всех...

Три агитатора. Нет.

Молодой товарищ. Тогда классики – дерьмо, и я рву их; потому что вопит человек, живой человек и его нужда разрывает плотины всех теорий. Поэтому я буду действовать сейчас и немедленно потому, что и я вопию и прорываю плотины теорий *(Рвет книги)*.

Три агитатора. Не рви их. Они нам нужны. Каждая. Подумай о реальной действительности. Твоя революция свершится быстро, продлится один день и завтра будет удушена. А наша революция начнется завтра, победит и изменит мир. Твоей революции не станет, когда не станет тебя. Но когда не станет тебя, будет продолжаться наша революция».

В завершающей драму песне контрольного хора сплетаются слова газетных лозунгов и библейских пророчеств.

Ганс Эйслер написал музыку к «Чрезвычайной мере».

Устроители очередного фестиваля в Баден-Бадене отклонили пьесу, опасаясь вмешательства полиции. Музыку они одобрили, но текст сочли «неполноценным по форме». Тогда авторы передали пьесу объединению рабочих хоров Берлина.

Споры вокруг «Чрезвычайной меры» ожесточенней, чем когда-либо раньше. Ни одна из пьес Брехта не вызывала таких разногласий среди его друзей и единомышленников.

Рецензент «Роте фане» уверяет, что молодой коммунист, осужденный своими товарищами и автором, действовал правильно, по-ленински стремился использовать революционную ситуацию, а те, кто осудил его, типичные оппортунисты, меньшевики, эпигоны Плеханова с его тезисом «не надо было браться за оружие».

Некоторые читатели сердятся. Пьеса называется учебной. Но чему она учит? Чем отличается нравственность этих агитаторов от морали воинов ислама, средневековых тайных судилищ «Феме» или иезуитских конспираторов – от морали всех, кто готов убивать людей ради торжества сверхчеловеческих сил? Только тем, что здесь взамен старых абстракций – аллаха, церкви, закона новая абстракция – коммунизм?

Им возражают друзья пьесы:

– Прежде всего: коммунизм не абстракция. У нас три миллиона безработных, а в Советском Союзе безработицы нет. Разве это не конкретно? Боги и церкви не просто абстракции. Они абстрактная брехня, а необходимость изменить мир, уничтожить нищету и эксплуатацию – конкретная правда.

– Все так. Но ведь это различия целей. А мы говорим о средствах, о нравственных принципах. Чем отличаются революционные принципы брехтовских агитаторов от иезуитских, магометанских, нибелунговских, самурайских? Они так же бесчеловечны и жестоки.

– Нравственные принципы – это классовое понятие. Для нас нравственно то, что полезно для революции, а безнравственно то, что ей вредит. Эта пьеса действительно учебная. Ее уроки просты и точны. Революционер обязан учитывать реальную обстановку; он отвечает не только за свои чувства и поступки, но и за всех, кто с ним связан. Это драма о том, как необходимо готовить революцию, и об ответственности каждого участника борьбы.

– Такие рассуждения – чистейшая схоластика, игра отвлеченных понятий: «ответственность» и «необходимость». Ведь это такие же бесплотные схоластические универсалии, как некогда «первородный грех», «добродетель», «благодать».

– Вот в газете траурная рамка – рабочего убили фашисты. Вот сообщение: на заводах Борзига уволили еще три тысячи человек. И это, по-вашему, бесплотные понятия?

– Нет, но мы ведь говорим не о них, а о пьесе Брехта. Он называет себя марксистом, но рассуждает, как фанатичный доктринер кальвинист. Такая позиция может лишь вредить и революции и искусству. И эта пьеса – наглядный пример. Талантливый поэт, жизнелюбивый автор «Ваала» и «Трехгрошовой оперы» создал бескровную конструкцию из голых схем и проповедует сектантскую, древнюю мораль жестокости.

– А вы хотите, чтоб революция наступала с девизом «не убий»? Но это ведь тоже древняя мораль. Только мораль бессилия. Она самоубийственна для честных добряков и полезна для хитрых убийц. А пьеса Брехта учит, что для революционеров убийство – чрезвычайная мера. Иногда необходимо убить одного, чтобы спасти многих, чтоб помочь революции, которая спасет всех. Ведь с этим вы согласны?

– Да и нет. Чрезвычайные меры антифашистов должны быть иными, чем у фашистов. Оружие может быть одинаковым, но мысли и души обязательно различны. В отличие от всех древних и новых вояк-фанатиков, от ландскнехтов и солдат – хладнокровных мастеровых смерти, – самый храбрый и самый рассудительный воин революции, убивая, даже по крайней необходимости, не может оставаться равнодушным, не может не испытывать горестное потрясение. Тем более когда вынужден убивать друга. Коллизия «Чрезвычайной меры» определенна. Молодой агитатор сам себя обрекает на гибель от руки товарищей. Тут кто-то умилялся: ах, возрождение античной

трагедии, ах, достоверность трагической вины: заслуженная гибель добродетельного героя! Но разве может учебная пьеса ограничиться тем, чтобы только объяснить трагическую вину и доказать необходимость казни? Произошло вынужденное и неизбежное – именно в этих конкретных обстоятельствах – убийство хорошего человека. Но ведь в то же время, по существу, такое убийство – чудовищная нелепость. Если бы автор сумел показать это, то нравственные основы пьесы действительно отличались бы от людоедской морали прошлого и современности. А так отличий нет. Пять лет тому назад Брехт написал «Что тот солдат, что этот» и заставил нас ужаснуться, показав, как мирного человека превратили в убийцу. А в этой пьесе он хочет, чтобы зрители восхищались хладнокровно рассчитанным убийством.

– Попытайтесь представить себе, как агитаторы и хор в этой пьесе могут выполнить ваши пожелания. Кричать от горя и ужаса, пространно рассуждать о неизбежной сейчас, но вообще-то недопустимо суровой борьбе? Судить со стенаниями и казнить со слезами? Что из этого получится? Просто другая пьеса – слезливая мелодрама или фарс. А это учебная пьеса, которая должна воспитывать сегодняшних и завтрашних бойцов, которым ни к чему сантименты и моралистические рефлексы. А то, что пьеса вызывает еще и ожесточенные возражения, тоже хорошо. Брехт всегда стремится вызывать на спор, будить критическую мысль.

* * *

В сентябре 1930 года новые выборы в рейхстаг. Все ждали, что нацисты получат больше голосов, чем раньше. Но их успех превзошел даже их собственные ожидания – почти шесть с половиной миллионов голосов. На предшествующих выборах в 1928-м было всего восемьсот тысяч. Социал-демократы потеряли больше полумиллиона избирателей, но все же за них голосовали восемь с половиной миллионов. Коммунисты заняли третье место, получив больше четырех с половиной миллионов голосов. С прошлых выборов число их сторонников увеличилось на миллион триста тысяч. За партию центра (католики) голосовали четыре миллиона избирателей. Остальные партии: немецкая национальная, народная, экономическая, баварская народная, государственная, крестьянская, христианско-национальная и другие – потеряли голоса.

Приближается зима. Миллионы тоскующих по труду людей стоят за воротами заводов. На биржах труда возникает своя

общественная жизнь. Организации безработных препятствуют выселению своих товарищей, задолжавших домохозяевам, устраивают забастовки жильцов, добиваясь снижения квартирной платы, проводят митинги и демонстрации. Биржи труда называют «Штемпельштелле» – место штемпелевания. Каждый безработный должен несколько раз в неделю проштемпелевать свою карточку, чтобы получать по ней пособие. Возникли новые слова «штемпельн» – быть без работы, «штемпельбрудер» – безработный.

В январе 1931 года Брехт впервые выступает на страницах «Роте фане» со стихотворением «Зонг о спросе и предложении». Песни Брехта звучат на демонстрациях, на митингах. Эрнст Буш, которого и друзья и противники называют «певцом баррикад», поет их сам и обучает своих слушателей. Любую аудиторию Буш превращает в хор, подхватывающий припевы. Именно от него по Берлину, по Германии, а там и по другим странам разлетелась «Песня единого фронта» Брехта – Эйслера.

И так как все мы люди,
То должны мы – извините! – что-то есть
Хотят накормить нас пустой болтовней —
К чертям! Спасибо за честь!
Марш левой! Два! Три!
Марш левой! Два! Три!
Встань в ряды, товарищ, к нам!
Ты войдешь в наш единый рабочий фронт,
Потому что рабочий ты сам![20]

* * *

Зимой 1930 года Брехт, Элизабет Гауптман и еще несколько друзей побывали в штаб-квартире «Армии спасения». Эта религиозная благотворительная организация особенно усилилась в пору кризиса. Мужчины и женщины, обряженные в черные мундиры, поют на площадях, на улицах их оркестры играют марши и хоралы; собирается толпа, и пылкие проповедники увещевают голодных, бездомных, ожесточенных утешиться, надеяться на бога. В ночлежках и столовках «Армии спасения» за несколько грошей либо даже вовсе бесплатно предоставляются кров и пища, а в дополнение молитвы и проповеди смирения, любви ко всем ближним, включая врагов.

Комедия «Хэппи энд», повторяя «Трехгрошовую оперу», отождествляла «Армию спасения» с трестом нищих. Но это было

искусственным сближением. Брехт наблюдает проповедников «Армии». Среди них есть искренне верующие, искренне жаждущие «мира на земле и в людях благоволения». Они верят фанатично, не как пройдоха Пичем, а как наивная Жанна д'Арк.

Нет, они не такие, как в «Хэппи энд». Брехт встречает безработных и забастовщиков, вспоминает занятия в МАРШ. Он внимательно читает газеты. Он разговаривает с коммунистами, с социал-демократами, с умеренными. Это бесконечные разговоры о причинах кризиса, о возможности революции. На его столе наброски драмы о похождениях Джо-мясоруба из Чикаго, для которых Брехт вместе с Элизабет Гауптман изучали биржевые хитросплетения и международные рынки пшеницы. Он не может забыть кровь на асфальте Первого мая. Каждый день видит сумрачные очереди безработных. Уныло-восторженно поют девушки в черных шляпах, взывающие к милосердию божьему. Газеты сообщают о торжественном праздновании 500-летнего юбилея Жанны д'Арк во Франции в 1931 году. «Орлеанскую деву» Шиллера он долго зубрил в гимназии.

В скрещении всех этих лучей – наблюдений, воспоминаний, смутных восприятий – возникает пьеса «Святая Иоанна скотобоен». Героиню зовут Иоанна Дарк. Уже в самом имени многозначный смысл. Напоминание о простодушной крестьянской девушке, национальной героине Франции, которая стала военачальником и спасла государство, но затем попала в плен к врагам, была осуждена, сожжена как еретичка и много лет спустя объявлена святой. И напоминание о героине поэтической трагедии Шиллера, который объясняет гибель Иоанны д'Арк тем, что она полюбила вражеского воина. Но к тому же «дарк» по-английски значит «темный». И темна не только одежда, но и сознание героини.

Иоанна Дарк в драме Брехта – лейтенант «Армии спасения», армии «черных капоров» в Чикаго, честная добрая девушка, самоотверженно человеколюбивая, разумная, но простодушная, доверчивая, порывистая. Ей противостоит хитрый и чувствительный миллионер Пирпонт Маулер (самого богатого в ту пору американского банкира зовут Пирпонт Морган) – владелец акций чикагских скотобоен. Маулер ведет на бирже дерзкую спекулятивную игру, но время от времени пускается в рефлексии, кается, осуждает грязь и греховность своих дел и своего окружения. Он боится восстания рабочих и симпатизирует бескорыстной доброте Иоанны. Поэтому он помогает «черным капорам» и ради Иоанны и ради того, чтобы они удерживали рабочих от борьбы и прославили его благодеяния. Иоанна Дарк вначале убежденная проповедница классового мира и божьего

правосудия. В стихах и в прозе доказывает она необходимость смирения, христианской кротости. «Разве насилие способно породить что-либо, кроме разрушения?» Однако затем она убеждается в преступной бесчеловечности того мира, который старается защищать, и становится союзницей рабочих, хотя при этом верит, что может влиять на Маулера, который лучше других биржевиков. Иоанна хочет помочь рабочим, готовящим забастовку. Но, поверив Маулеру, она не выполняет поручения забастовочного комитета. Забастовка сорвана. Рабочих расстреливают. Иоанна слишком поздно сознает свою ошибку и вину. Слишком поздно, и поэтому, когда она умирает, ее враги объявляют ее «святой скотобоен». Мясники и скотоводы вместе с хором «Армии спасения» заглушают протесты умирающей Иоанны. Она тщетно пытается высказать новооткрытую правду:

> Поможет лишь насилие там, где царит насилие,
> И помогут лишь люди там, где живут люди[21].

В апофеозе сливаются крики газетчиков, галдеж биржи, голоса радиорепродукторов, сообщающих экономические новости, псалмы, дружно распеваемые мясниками, скотоводами и «черными капорами» над телом Иоанны; сольные арии Маулера и хоралы пародируют эпилог «Фауста».

> Две души у человека
> Сплетены всегда в борьбе!
> Выбирать одну не думай:
> Обе надобны тебе.
> Будь же сам с собою воин!
> Ты на две души раздвоен!
> Береги низкую,
> Береги высокую,
> Береги кроткую,
> Береги жестокую!
> Береги обе![22]

Ни один театр не хочет ставить эту пьесу. Для буржуа и эстетов она слишком революционна, для левых режиссеров недостаточно идеологически цельна.

Не только противники, но и некоторые друзья Брехта критически отзываются о ней: «Слишком прямолинейная пропаганда. Это уже не искусство, а просто театрализованная иллюстрация к политэкономическим тезисам». «Рабочие

изображены порочными, а главный герой – истерическая мелкобуржуазка. Конец пессимистичен, а пародийный эпилог ослабляет серьезность проблем». «Первая попытка Брехта создать положительного героя неудачна. Рабочие – безликая масса, образы капиталистов ярче, пластичней». «Нельзя использовать классический стих, поэтику классической драмы для такой мерзкой прозы, как скотобойни, биржевые спекуляции...» Упреки слышатся с самых разных сторон. Брехт угрюмо отмалчивается или зло отругивается.

Он продолжает писать учебные пьесы. Они должны учить не только актеров и зрителей, но и самого автора. Вместе с Гауптман и с Вайлем он работает над пьесой «Говорящий „да“ и говорящий „нет“. Это две сцены, два разных варианта решения одной и той же задачи. Первоначальное условие заимствовано из японской пьесы, которую Э. Гауптман открыла в вольном английском переводе. Учитель ведет группу учеников в горы, один из них заболевает. Обычай велит сбросить больного в пропасть, чтобы он не был обузой для других. Юноша сам признает необходимость этого. Товарищи, скорбя о злополучной судьбе, бросают его в пропасть. Так в подлиннике. Брехт изменил сюжет. Группа идет через горы добывать лекарства для больных. Заболевшего юношу сперва несут его товарищи, но потом они должны его оставить. И он сам настаивает, чтоб его сбросили в пропасть, так как не хочет медленно умирать. Вторая часть пьесы – то же условие задачи с иным решением: заболевший юноша говорит „нет“, не хочет оставаться, не хочет быть сброшенным, требует изменить старый обычай и заменить его новым обычаем – *«в каждой новой ситуации заново думать».*

Эта пьеса – попытка Брехта преодолеть собственный догматизм. Но она и сама еще догматична – игра тезисов, рационалистических построений.

Отрицание искусства в новых пьесах Брехта осуществляется так увлеченно и остроумно, что становится новым искусством. Он требует бесстрастного рационализма так упорно, так настойчиво, что его требования сами оказываются исступленно-страстными.

В пьесе «Исключение и правило» снова дальневосточные мотивы. Купец и носильщик пробираются через монгольскую пустыню в нефтеносный край. Купец-немец – жестокий, подозрительный, властный. Он по-новому осмысленный и прочувствованный киплинговский герой.

> Я должен с людьми и с землею бороться.
> ...Больной умирает, а сильный дерется[23].

Носильщик-монгол – смирный и безропотно покорный труженик. Ему необходимо заработать, он рабски подчиняется купцу. Но тот, не доверяя человеку, которого унижал, подозревает его в мстительных замыслах и убивает. Суд устанавливает, что купец убил невинного, но тем не менее отказывает вдове носильщика в иске и оправдывает убийцу.

В прологе к пьесе все исполнители поют:
Всмотритесь в поведение людей:
И пусть оно покажется вам чуждым, —
Хотя для вас, быть может, не чужим,
Необъяснимым, – хоть вполне обычным,
И непонятным, – хоть совсем простым.
...Мы просим убедительно: признайте,
Что неестественны событья эти!
...Нельзя естественным все это звать,
Чтоб не считать все это неизменным[24].

И в заключение тот же общий хор, напоминая о прологе, повторяет и развивает его призыв:

Вы видели обычное,
Постоянно происходящее.
Но мы вас просим:
То, что вам не чуждо, —
Признайте чужеродным!
То, что обычно, —
Сочтите необычным!
То, что привычно,
Пускай удивит вас!
Что считаете правилом —
Признайте преступлением,
А увидав преступление,
Постарайтесь жертве помочь![25]

Так Брехт впервые формулирует тот принцип «очуждения» (сочтите необычным то, что привычно), который становится существенным принципом его театра.

* * *

В 1931 и 1932 годах кризис продолжает катастрофически

нарастать и шириться. В Германии уже пять миллионов безработных. В США пустеют целые города. Самая богатая страна мира, гордящаяся самыми высокими домами, самыми мощными электростанциями, самыми длинными мостами, самыми совершенными машинами, теперь насчитывает самое большое число безработных, нищих, банкротов, самоубийц.

Японские войска захватывают Маньчжурию и создают самостоятельное монархическое государство Маньчжоу-го во главе с бывшим китайским императором Пу и, который был свергнут еще в 1911 году. Японские дивизии наступают на северные области Китая, приближаются к Пекину.

Из Советского Союза сообщают о том, что пятилетний план будет выполнен за четыре года. Там уже полностью ликвидирована безработица, закрыта последняя биржа труда. Раньше в Германии много писали и говорили о беспризорных детях в России, но теперь и с этим бедствием покончено. Советский фильм, «Путевка в жизнь» смотрят миллионы немцев. Многие вспоминают о «Броненосце „Потемкин“. Новое русское искусство поражает силой неприкрашенной правды – наивно-простой и вдохновенно-патетичной.

Молодой драматург Гюнтер Вайзенборн вместе с приятелем Гюнтером Штарком переработали роман М. Горького «Мать» в пьесу. Сцена за сценой воспроизводят основные эпизоды и диалоги.

Брехт не согласен с этим. Драма и роман различны по природе. Различны самые основные средства художественного воздействия книги и сцены. В эпическом театре, приближающем драму к повествованию, эти различия особенно ощутимы. Горький написал роман, который оказывал непосредственно революционное воздействие на русских читателей. Ленин сказал о нем: «своевременная книга». Превращая русский роман двадцать лет спустя в немецкую драму, необходимо помнить, что за это время произошли – одна мировая война, одна великая и победная революция в России и несколько малых и неудачных революций в Германии и в других странах. Показывать сегодня простую инсценировку романа значило бы действовать вопреки Горькому, значило бы исказить главный смысл его революционной книги и всего, что он с тех пор пишет и делает. Настоящая драма, по Горькому, сегодня должна воздействовать с такой же силой, как действовал раньше его роман. И даже с большей силой; ведь сегодня неизмеримо более значителен революционный опыт его героев, опыт их побед. А у немецких зрителей более значителен опыт разочарований и поражений.

Брехт решает сохранить главное; характеры героев, судьбу

матери. Но он хочет довести их до торжества, до 1917 года, и к тому же показать их еще и в других обстоятельствах, добавить такие эпизоды, которых нет в романе, но зато они позволяют максимально приблизить идеи книги к немецкому зрителю.

Гюнтер Вайзенборн согласен. Некоторые из ранее написанных сцен они вдвоем совершенно перерабатывают, пишут новые. Им помогают Эйслер и Дудов.

Постановку «Матери» готовит Театр комедии все там же, в здании «У Шиффбауэрдамм». Режиссер Эмиль Бурри – давнишний приятель и сотрудник Брехта; он участвовал в создании «Что тот солдат, что этот» и «Святой Иоанны». Пелагею Власову играет Елена Вайгель, Павла – Эрнст Буш; оформляет сцену, разумеется, Каспар Неер.

Брехт настаивает, чтоб все было предельно просто. Никакой русской экзотики, ничего, напоминающего хор донских казаков – любимцев берлинской эстрады, никакой стилизации в духе русских эмигрантских ресторанов. Это пьеса о другой России, рабочей, революционной; не надо подчеркивать особенности быта, одежды. Напротив, необходимо показать все, что приближает русских рабочих к немецким. Нет, это не экспрессионистское выделение общечеловеческих вечных свойств, когда от героев остаются одни голые идеи. Брехту важны те социально конкретные и вместе с тем обобщенные, типические особенности, которые отличают рабочих от полицейских, честных тружеников от предателей. Но это и не учебное упрощение «Чрезвычайной меры». На сцене предстают индивидуальные характеры, индивидуальные судьбы. Конкретны некоторые приметы места и времени: люди считают на копейки, пьют чай из самовара. А главное – участвуют в действительных событиях русской истории.

Однако спектакль обращен к сегодняшнему немецкому зрителю. Когда либеральный учитель спорит с матерью, он подчеркнуто говорит о том, что в России революция немыслима, что она начнется на Западе: «Немцы – вот революционеры, они революцию сделают». Эти слова, произнесенные серьезно, убежденно, звучат убийственной иронией. Штрейкбрехеры в русской деревне рассуждают точь-в-точь как нацисты. Рабочая семья в старой России высчитывает каждую копейку так же, как сегодня высчитывают свои пфенниги немецкие рабочие. Учитель, сомневающийся в революции, в марксизме и вообще в пользе науки, рассуждает точь-в-точь как некоторые немецкие интеллигенты-идеалисты.

Когда Брехт пишет роль Пелагеи Власовой, он видит перед собой вдову рабочего из далекого русского города, кроткую и

сильную, наивную и разумную мать революционера, о которой рассказывает Горький. Но он видит еще и ту, кто ее будет играть, – Елену Вайгель. Героиня пьесы преображается из безграмотной, забитой женщины в сознательную революционерку. При этом она оказывается еще и неунывающе деловитой, остроумной, по-швейковски, по-вайгелевски простодушно и лукаво проницательной, дерзко отважной. Она ловко проникает на завод без пропуска, заговорив привратника. Она хитро спорит с учителем и постепенно заставляет этого доброго, но скептичного либерала стать участником революционной работы. С помощью мнимо-патриотических речей она разгоняет женщин, которые пришли сдавать медную посуду «на нужды войны», и против воли соседки «одалживает» у нее кошму, чтобы заглушить шум подпольной типографии.

Брехт пишет драму обо всех матерях, для всех матерей. Но происходит нечто для него необычное – именно эта мать говорит с ним, шутит, печалится.

Нет, такому наваждению нельзя поддаваться. И Вайгель, его единомышленница и ученица, играет эту роль так, словно смотрит со стороны на свою героиню. В первом эпизоде она рассказывает о жидком супе, который вынуждена варить для сына, о своей бедности. Рассказывает спокойно, рассудительно, чуть печально, но отстраненно – так, будто говорит о другом, а не о себе. И с доброй иронией показывает она во второй сцене, как мать сердится на революционеров – «совратителей» сына.

Это и есть эпическая игра: артистка не «вживается» в роль, не перевоплощается в героиню, а рассказывает о ней, показывает ее, но при этом выражает свое отношение к ней, согласие или несогласие, сострадание или восхищение.

Она хочет, чтобы и зрители восхищались матерью, ощутили ее силу, ее величие. Поэтому каждую деталь поведения, даже самую малую она показывает так, чтобы ясно было: на сцене великий человек, великая жизнь. Это тоже эпическое «очуждение», но совсем иное, чем, например, в «Святой Иоанне». Там иронически, пародийно или открыто памфлетно снижается мнимое величие биржи и религии. В «Матери», напротив, заурядная женщина раскрывается как могучий, величественный образ. Для этого уже с самого начала предстают, как великие исторические события, повседневный быт рабочих, их борьба за копейку, рядовые эпизоды подпольной работы. Вайгель играет так, что вначале, когда она только мать своего сына, она почти лишена индивидуальности; едва ли не безлично-абстрактна. Но по мере того как она превращается в революционерку, в борющуюся героиню, она становится ярко значительной,

своеобразной личностью.

* * *

Одновременно с репетициями «Матери» Брехт, Эйслер и сценарист Эрнст Оттвальд работают над кинофильмом «Куле Вампе, или кому принадлежит мир». Это фильм о горестных судьбах безработных, о трудном быте рабочей окраины, о боевых содружествах революционной молодежи, о необходимости революционной борьбы. С экрана звучит песня Брехта – Эйслера, призывающая к солидарности. Запевает Эрнст Буш:

...Чье же утро это утро?
Чей же мир этот мир?

Фильм завершается диалогом. «Кто же изменит этот мир?» – «Те, кому он не нравится».

Министерство внутренних дел и министерство культуры запрещают демонстрировать этот фильм, так как он «призывает к сопротивлению государственной власти... угрожает жизненно важным интересам государства... Призывает к перевороту, к насилию... и завершается призывом изменить мир».

Брехт и Эйслер настойчиво требуют отменить запрет, их поддерживают не только коммунисты, но и социал-демократы и демократическая интеллигенция. Все, кто видел «Куле Вампе», считают, что это лучшее произведение немецкого звукового кино. Подавляющее большинство исполнителей не профессиональные артисты, а молодые рабочие, спортсмены, но они превосходно играют самих себя, и правда их поведения становится художественной правдой. Немецкая лига борьбы за права человека организует демонстрации протеста. Правительство вынуждено уступить, но цензура кромсает ленту. Брехт и его друзья отстаивают каждый кадр.

Постановка «Матери» вызывает вмешательство полиции. В докладной записке берлинского президиума полиции говорится, что «это коммунистическая пропагандистская пьеса, предназначенная для легальной и нелегальной подготовки вооруженного восстания». Полиция запрещает спектакль в здании большого клуба в рабочем районе Моабит, ссылаясь на «плохое состояние сцены». Актеры добиваются разрешения просто читать пьесу без костюмов, «по-концертному». Полицейские офицеры несколько раз прерывают чтение, требуют, чтобы актеры сидели на стульях – – не двигались по сцене, даже не жестикулировали. В

заключение полиция прекращает и чтение. Зрители шумно протестуют, свистят, топают ногами, дружно рукоплещут актерам и ругательски ругают полицию и правительство. На следующий день «Роте фане» пишет, что «полицейская режиссура и непосредственное участие полиции в постановке» придали новую выразительность по-настоящему злободневной пьесе.

В самые трудные дни поражений, когда нацисты торжествуют, хвастаясь новыми успехами на выборах, новыми отрядами штурмовиков и СС, рабочие хоры в разных городах Германии поют песню, которая заключает «Мать».

Пока ты жив, неговори – «никогда»!
Несокрушимое – сокрушимо,
Тому, что есть, будет конец.
Когда властители откомандуют,
Начнут говорить подвластные.
Кто смеет сказать – «никогда»?
Кто виноват, что гнет не сломлен? Мы сами.
Кто должен его сломить? Тоже мы.
Кто был побежден, вставай во весь рост!
Кто погибал – бейся!
Если ты понял все, кто сможет тебя удержать?
Побежденный сегодня – победителем будет завтра.
Из «никогда» рождается «ныне»[26].

В марте 1932 перевыборы президента. Кандидат коммунистов – Тельман. Партия центра и социал-демократы выдвинули Гинденбурга, нацисты – Гитлера. В первом туре за Тельмана подано больше шести миллионов голосов, за Гинденбурга почти пятнадцать миллионов, за Гитлера больше десяти. Во втором туре лозунг социал-демократов и всех центристов: «Выберем Гинденбурга, опрокинем Гитлера». Вновь избран Гинденбург. Умеренные довольны: старый фельдмаршал презирает ефрейтора Гитлера, он его приструнит. Правые тоже довольны: старик будет держать в узде государство, он уж не даст спуску коммунистам. Число безработных перевалило за пять миллионов. Ушло в отставку правительство католика Брюнинга, новый канцлер аристократ фон Папен прижимает уже и социал-демократов; издаются все новые чрезвычайные правительственные распоряжения, фактически отменяющие конституционные гражданские права.

Почти ежедневно рабочие хоронят товарищей, убитых фашистскими и полицейскими пулями.

На заводах, на биржах труда рядовые коммунисты и социал-

демократы все чаще объединяются, отражая атаки штурмовиков и полиции. Но руководители обеих партий непримиримы. Когда в прусском ландтаге нацисты набрасываются на коммунистических депутатов, избивают их стульями и кастетами, социал-демократы поспешно покидают зал заседаний, превратившийся в побоище.

В США тысячи бывших солдат, ставших безработными, идут голодным походом на Вашингтон, полиция и войска преграждают им путь. Стычки. Выстрелы. Есть убитые.

Германия живет накануне гражданской войны. Оптимисты надеются, что, если гитлеровцы попытаются захватить власть, возникнет стихийный единый фронт.

* * *

Брехт впервые едет в Советский Союз летом 1932 года по приглашению Общества культурной связи с заграницей. Он много слышал и читал о Москве, смотрел советские фильмы и едет, возбужденный радостным любопытством.

За окнами вагона поля, рощи, телеграфные столбы такие же, как накануне в Польше и в Померании. Но деревни совсем иные: серые бревенчатые дома, скудная зелень, крестьяне в одежде необычного покроя. На станциях толпы людей с узлами и мешками осаждают поезд. Он мало бывает за границей и входит в шумы чужой речи, будто ныряет в воду, погружается в совсем иную стихию. В России это ощущение неизмеримо сильней. Вокруг разноголосая – на всех регистрах, на разных интонациях – речь, какой никогда не слышал раньше. На вывесках, на плакатах диковинные буквы странно похожи на знакомые.

В Москве даже ветер пахнет по-другому, чем в Берлине, и лица у людей и домов неожиданные. Чаще всего располагающие к себе, дружелюбные, но совсем не такие, как представлялось по фильмам и фотоснимкам. С первых же шагов его радуют зримые приметы революции, интернационального братства: красные флаги, лица Маркса и Карла Либкнехта на московских стенах, красные галстуки детей, красные звезды на фуражках и суконных шлемах солдат.

Движение на московских улицах менее густое и напряженное, чем в Берлине; встречаются ломовые телеги, извозчики, совсем не похожие на прежних немецких. Грузовиков больше, чем легковых автомашин. Почти на каждой улице строительные леса; больше всего строят на окраинах. Приземистая белесая стена окружает центр. За ней краснокирпичный Кремль и неожиданная после неровных улиц и тесных извилистых переулков прямая площадь.

Столько раз виденная на снимках, она, пожалуй, теснее, чем представлялось, но вместе с тем и ярче, величавей.

Москва принимает Брехта радушно – его водят по заводам, театрам, собраниям; он сидит на сценах за столами, покрытыми красным сукном, слушает быстрый шепот переводчика. Тоненькой струйкой тихого шепота просачиваются громкие потоки речей, приветствий, дружелюбных слов.

Чаще всего рядом с ним Сергей Третьяков, с которым он познакомился и подружил, когда тот приезжал в Германию. Третьяков говорит по-немецки с резковатым акцентом; смело одолевает затруднения, вставляя английские или французские слова, сколачивая неправильные синтаксически, но вполне понятные фразы. Он автор пьес, которые ставит Мейерхольд, и участник литературного содружества «Левый фронт». Несколько лет был профессором Пекинского университета и увлекательно рассказывает о Китае. Его взгляды на искусство, на поэзию, на театр близки Брехту, хотя и кажутся слишком прямолинейными и слишком безоговорочными. Впрочем, иногда Брехт даже завидует этой решительности, уверенности. Когда в молодости он насмешливо спорил с эпигонами Георге и Рильке, с экспрессионистами и с Томасом Манном, ниспровергал и классиков и символистов, он был таким же уверенным и так же безоговорочно утверждал искусство новой эпохи – века техники, спорта и социальных революций, века суровой и трезвой деловитости. Но чем больше он ощущает и сознает себя поэтом рабочего класса, тем строже и требовательней относится к себе и тем чаще сомневается – то ли и так ли делает. Он завидует уверенности Бехера, Третьякова и других литераторов-коммунистов. Хотя в разговорах с ними бывает, посмеивается. «А вы действительно убеждены, что уже все знаете, что на все вопросы имеются ответы? Ведь пролетарское искусство должно быть прежде всего искусством. Каждый рабочий рождается просто человечьим детенышем и, только вырастая, становится пролетарием. Так и художник должен быть прежде всего художником, а потом вырастать в идеолога».

* * *

Москва полюбилась Брехту, но он не может полностью отдаться новым впечатлениям, новым радостям. Все время преследуют тревожные мысли о Германии: нужно возвращаться.

В ноябре новые выборы в рейхстаг. У коммунистов опять почти шесть миллионов избирателей; социал-демократы снова

потеряли – у них немногим больше семи миллионов. Но самые большие потери у нацистов, они получили на два миллиона голосов меньше, чем летом. Значит, все же непрочна популярность, завоеванная беспардонной ложью, демагогией, воинственной шумихой и револьверными выстрелами из подворотен. Но гитлеровцы продолжают действовать целеустремленно и напористо. Они обещают рабочим повышение зарплаты, охрану труда и страхование, а предпринимателям обещают защиту от забастовок, от требований профсоюзов. Мелким торговцам и ремесленникам клянутся, что защитят их интересы от соперничества крупных фирм. Всем коммерсантам сулят новые таможенные тарифы, которые оградят их от иностранной конкуренции. Гарантируют государственную помощь экспортерам. Крестьян славят, как самую главную, самую здоровую основу нации, и уверяют, что освободят их от «процентного рабства», от всех долгов и неустоек. А помещиков обнадеживают проектами субсидий крупному землевладению, как «ведущей силе прогрессивного развития сельского хозяйства».

Теперь у них начинается раскол: Грегор Штрассер – вождь восточнопрусских нацистов – откололся, его сторонники называют себя «Черным фронтом». Лейтенант рейхсвера Шерингер, в 1931 году осужденный за организацию военного нацистского заговора, в тюрьме перешел к коммунистам. Сообщают о волнениях среди штурмовиков, которые требуют, чтобы Гитлер осуществил, наконец, обещанную национал-социалистическую революцию, а не братался с аристократами и буржуа.

Левые газеты пишут о скандальных злоупотреблениях «восточной помощью». Правительство выделило большие суммы для поддержки сельского хозяйства восточных областей. Многие помещики расходуют эти пособия не на сельское хозяйство, а на поездки до заграничным курортам, на азартные игры в фешенебельных притонах. Среди них друзья и родственники Гинденбурга: да и сам он, приняв в подарок от государства имение «Нойдек», включен в число «нуждающихся в помощи». В рейхстаге левые депутаты требуют отчета от правительства. Папен уходит в отставку. Новый канцлер генерал Шлейхер обещает расследовать злоупотребления.

Наступает зима, голодная, зловеще-тревожная. Однако раздаются голоса бесшабашных оптимистов: нацистская угроза слабеет, гитлеровцы слишком много наобещали и дискредитировали себя. Некоторые коммунисты доказывают, что теперь главная опасность вовсе не наци, а социал-демократы, и прежде всего необходимо разоблачать их «социал-фашистских»

заправил. А социал-демократические руководители уверяют, что главный враг – коммунисты, так как гитлеровцы все равно скоро передерутся между собой и со «Стальным шлемом».

* * *

В квартире Брехта зажжены все лампы – входящим с темной чердачной лестницы она кажется празднично освещенной. Кто-то невесело шутит:

– Ковчег светлого разума в потопе мрака.

За окнами январская ночь. Холод просачивается сквозь широкие рамы. Женщины кутаются в теплые шарфы.

Один из гостей возбужденно рассказывает о новых нападениях штурмовиков. Опять есть убитые: двое комсомольцев в Берлине, социал-демократ в Лейпциге, беспартийный рабочий в Кёльне...

– Теперь они и в театрах бесчинствуют. Третьего дня у Рейнгардта сорвали спектакль. Кортнер отлично играл американского солдата. Не помню, как эта пьеса называется, – американская, пацифистская. Штурмовики в форме и в штатском уже в первом действии начали орать: «Вон жидов Рейнгардта и Кортнера с немецкой сцены! Вон иностранщину!» Свистели, топали, потом стали петь свои бандитские песни. Начались драки. Когда появилась полиция,спектакль прекратили.

– Да, национальная революция наступает. Скоро они доберутся до нас. Кастет, браунинг, кинжал, резиновая дубинка – надежные средства критики. Кайзеровские времена покажутся золотым веком свободы.

– Неужели Германия может вернуться к средневековью?

– Это будет хуже самого мрачного средневековья. Тогда ведь не было радио, ротационных машин, миллионных тиражей газет, не было ни кино, ни пулеметов, ни танков. Нет, все ужасы крестовых походов и контрреформации покажутся детскими забавами в сравнении с подвигами нынешних изуверов.

– Вы преувеличиваете. Ведь им противостоят миллионы организованных рабочих. В решающую минуту социалисты и коммунисты объединятся. Большинство католиков, либералы и многие правые решительно отвергают Гитлера и его бандитов, презирают их.

– Это решительность кроликов, которые презирают удава.

– Ну зачем так стращать? Нацисты слабеют с каждым днем. Их кровавый терроризм скорее признак растерянности.

– Вот, вот, утешайте себя и других. У тигра выпадают зубы,

он бросается на людей с отчаяния, но скоро станет вегетарианцем. Однако те, кто, по-вашему, отвергает Гитлера, в действительности отвергают его противников. Пусть Брехт расскажет, как запрещают ставить его пьесы. В Дармштадте отдали под суд режиссера.

Стук в двери. Входят новые гости.

Товарищ Брехт, простите нас за франтовство, но мы прямо с официального приема.

Мужчина в смокинге, крахмальной манишке. Высокий лоб, острая седеющая бородка, большие круглые очки, любопытный пристальный взгляд прищуренных глаз. Женщина в вечернем платье, меховой накидке, лицо тонкое, очень красивое.

Брехт представляет: товарищ Луначарский из Москвы и его жена артистка Наташа Розенель.

Советский народный комиссар просвещения был на одном из первых спектаклей «Трехгрошовой оперы», тогда же предсказал ей всемирный успех; потом горячо рекомендовал ее в Москве Таирову в Камерном театре и очень сетовал на то, что постановка, по его мнению, не удалась. Теперь Луначарский – дипломат, а в Берлине лечится от болезни глаз.

В гостях у Брехта он впервые. Отдышавшись, – «ну и лестница у вас, как на Эйфелеву башню взбираешься», – он с явным удовольствием оглядывается.

– Отличная мастерская. Вы любите ходить, когда работаете? Я тоже. Диктовать лучше всего шагая. Тогда легче, естественнее вырабатывается ритм речи. Не правда ли? А у вас тут можно ходить, не сдерживая шаги, не топчась. Сколько минут вам нужно, чтоб пройти из конца в конец, не подсчитывали?

Луначарский говорит по-немецки легко, без тени акцента. Он быстро и непринужденно включается в общую беседу. Его жена уже сбросила перчатки и меха и вместе с Еленой Вайгель и другими женщинами разливает чай.

Брехт возражает красноречивому оптимисту, который предсказывает скорое поражение гитлеровцев.

– Такие утешения – самое опасное. Многие коммунисты и социал-демократы не понимают, как велика угроза. А даже старик Гауптман ее почуял. Инстинктом художника почуял. Свою новую пьесу он назвал «Перед заходом солнца».

Кто-то спрашивает:

– Но что же нам теперь делать?

Из дальнего угла звучит угрюмо:

– Ждать, пока нас перестреляют или удирать за границу, жить на подачки...

– Нет, вы не правы, – говорит Луначарский. –Если даже

фашизм придет к власти, он не сможет уничтожить немецкую культуру, немецкий рабочий класс. Растерянность, отчаяние не предотвращают поражений, но усугубляют их. Главное – воля к борьбе. Помните, у Гёте: «Коль имущество потеряно, ничего не потеряно. ...Коль мужество потеряно, значит все потеряно». Писатели, художники, артисты сегодня не могут уклоняться от политической жизни. Идет борьба за умы и души миллионов людей. Нельзя отступать, отчаиваться, паниковать, как бы тяжело ни пришлось. Только бороться упорно, до последней возможности бороться.

– А когда они начнут хватать нас, расстреливать, вешать?.. Как тогда?

– Можно и тогда. В подполье, в эмиграции. Дантон сказал: «Родину нельзя унести с собой на подошвах сапог». Это было правильно для него, для революционера, которому предложили бежать из революционной Франции. Но вот нам, большевикам, иногда приходилось уезжать из царской России, мы годами жили в эмиграции, но продолжали бороться, учились, готовились к боям. Фашизм – страшная угроза. Я думаю, что Брехт прав, и эту угрозу многие еще недооценивают. Но отчаиваться нельзя. И вы Брехт, должны писать, писать и писать. Сегодня вас здесь не ставят, но будут ставить, ручаюсь вам, это так же верно, как то, что после зимы наступит весна. И если вам придется эмигрировать, вы и там обязательно должны писать, писать и писать.

– Но Брехт не может жить без театра. Он обязательно должен быть в театре, хотя бы суфлером.

– Или пожарным. Главное, чтоб дышать сценой Не унывай, Брехт, не всем дням вечер наступает. Не верь Гауптману, не впоследний раз солнце заходит. У тебя еще будет свой театр.

Брехт зябко пожимает плечами.

– Сегодня об этом и мечтать трудно. Но я верю, хочу верить, что ночь ненадолго.

Луначарский поднимает чайную чашку, как бокал.

– Правильно! И да здравствует театр Брехта, ну хотя бы там же, на Шиффбауэрдамм[27].

* * *

В январе 1933 года на улицах немецких городов ежедневно кровавые схватки. Штурмовики часто уже при прямой поддержке полицейских атакуют рабочие демонстрации, забастовочные пикеты, нападают на собрания.

27 января в Эрфурте полиция ворвалась в театр, ставивший спектакль «Чрезвычайную меру». Это была последняя, перед долгим пятнадцатилетним антрактом, постановка брехтовской пьесы в Германии.

30 января президент Гинденбург (еще и года не прошло, как он был избран голосами социал-демократов, призывавших с его помощью «опрокинуть Гитлера») поручает Адольфу Гитлеру образовать правительство.

Весь вечер идут по центру Берлина колонны штурмовиков с горящими факелами – по старинному обычаю немецких праздников. Огненно-дымные потоки тянутся к Бранденбургским воротам. На тротуарах толпы сочувствующих поднимают вверх руки, орут, взвизгивают, восторженно выкликают: «Хайль... хайль Гитлер!».

Коммунисты призывают ко всеобщей забастовке протеста. В морозный ветреный день сотни тысяч рабочих проходят перед домом имени Карла Либкнехта – домом центральных учреждений компартии. Демонстрация длится несколько часов – звучат «Интернационал», «Песня единого фронта», «Песня солидарности», «Смело, товарищи, в ногу», «Молодая гвардия».

– Ты слышишь, Брехт? Твои песни маршируют в одном ряду с «Интернационалом» и старыми боевыми песнями пролетариата.

В эти дни Брехт в больнице. Тяжелый грипп. Осложнения. Но каждое утро он прежде всего просит газет.

Социал-демократы отказываются участвовать в забастовке. Ведь все происходит по закону. Гитлер стал премьером легально, согласно конституции. Назначены новые выборы в рейхстаг на 5 марта. Нужно добиваться победы на выборах. Теперь, оказавшись у власти, гитлеровцы окончательно провалятся, ведь они не смогут выполнить бесчисленных противоречивых обещаний, не смогут оплатить всех векселей – их банкротство неизбежно, а необдуманные выступления коммунистов могут быть только на руку Гитлеру, могут дать повод к насилию, к военной диктатуре.

Компартия готовится к переходу на нелегальное положение. Активисты оставляют старые квартиры, переезжают в другие города, прячут архивы, создают конспиративные центры. В Саксонии, где гитлеровцы еще не захватили полицию, работать относительно легче; в Лейпциге печатают «Роте фане» и другие издания, в Берлине они уже запрещены.

Но все же еще находятся бодрые утешители, которые доказывают, что Гитлер, став главой правительства, конечно, утратит сторонников: большинство штурмовиков простые парни, которые действительно хотят национальной революции; теперь они увидят, что их фюрер заодно с аристократами и банкирами.

Да и вообще все это не может долго тянуться. Подумать только: невежественный австрийский маляр, полусумасшедший ефрейтор управляет Германией. Ведь это какой-то нелепый бред, кошмар...

В понедельник 27 февраля в Берлине продают на улицах «Роте фане» № 37. На первой двукрасочной странице рабочий поднимает красный флаг – «Да здравствует коммунизм!». На последней странице огромными афишными буквами «Итоги четырех недель Гитлера» – «50000 новых безработных». «Новые пошлины», «56 рабочих убиты». «Штурмовики сжигают жилища безработных».

Вечером обычные шумы центральных улиц прерывают пронзительно воющие сирены пожарных машин. У Бранденбургских ворот полиция теснит толпу. Горит рейхстаг. Над куполом, над фронтоном с рельефной надписью «Немецкому народу» черные клубы дыма, подбитые рыжиной. У главного подъезда мерцают темным лаком длинные лимузины. Гитлер, Геринг, Геббельс в плащах, вокруг них черные и коричневые френчи, полицейские кивера. Репортеры щелкают аппаратами, Гитлер позирует, снял шляпу, многодумно супит брови, рука энергично простерта, как на памятнике полководцу. Геринг подбоченился, слушает жаркий быстрый шепот нетерпеливо прихрамывающего на месте Геббельса.

Ночью, когда еще дотлевают балки, свалившиеся на ряды обугленных кресел в зале заседаний рейхстага, по улицам уже мчатся, крякая хриплыми сиренами, крытые полицейские грузовики. Торопливо шагают кучки мундирных и штатских полицейских, топочут штурмовики с карабинами. У дома полицей-президиума на Александерплац, у нескольких зданий, занятых отрядами штурмовиков, выгружают с машин арестованных. Других ведут пешком, по одиночке и группами. Некоторых волокут полураздетых, избитых, в наручниках. Их выстраивают во дворах, в подвалах, заставляют поднимать руки вверх, сцеплять пальцы на затылке, пинают сапогами и прикладами...

Утром во вторник газеты сообщают: рейхстаг подожгли коммунисты, захвачен поджигатель – голландский коммунист Ван дер Люббе; арестован его соучастник председатель коммунистической фракции рейхстага Торглер. Кроме того, несколько сот врагов новой Германии взяты под стражу, чтобы уберечь их от справедливого народного гнева. Среди арестованных депутаты рейхстага, писатели и журналисты, Людвиг Ренн, Карл Оссиецки, Эгон Эрвин Киш. Некоторые, наиболее злонамеренные, оказывали сопротивление, пытались бежать, полиция вынуждена была применять оружие. Есть убитые.

Брехт выписывается из больницы. Елена Вайгель быстро собирается, и во вторник же 28 февраля 1933 года они уезжают с сыном в Прагу; дочь пока отправлена к деду в Аугсбург.

Они уезжают налегке, чтоб не возбуждать подозрений на границе. Элизабет Гауптман остается и спешно пакует рукописи, книги, чтоб переправить их потом за границу. В квартире Брехта поселились гости из Москвы – Лиля Брик и ее муж, советский дипломатический работник Примаков; полиция еще не решается трогать иностранцев.

* * *

...Стучат, стучат колеса. За окном в сумраке, прореженном торопливыми полосками света от вагонных окон, голые ветви деревьев, темные ершистые кусты, далекие огоньки.

Скоро эти деревья и кусты зазеленеют. А когда он вернется? В начале года он купил дом на окраине Берлина, старый, небольшой, но удобный, с тенистым садом. Первый собственный дом. Есть место для работы, для книг и для гостей – двери всегда открыты друзьям, знакомым и незнакомым.

Нет, видимо, это не для него – быть собственником-домовладельцем. Сама история вносит поправку.

Впрочем, о старом отцовском доме в Аугсбурге, о доме детства, где умирала мать, он будет вспоминать чаще и печальнее. И всего чаще об этих нагих деревьях. Скоро весна, а тоска от них осенняя, зимняя. Пустые поля распластаны в темноте, сквозь которую торопится поезд, начиненный беженцами, страхом, отчаянием. Торопится, подрагивает от скорости, от стука испуганных сердец.

На последней немецкой станции в бледном рассвете багрово-черными язвами повязки со свастикой на рукавах коричневых курток. Патруль штурмовиков лениво слоняется по перрону. К счастью, пограничный контроль еще только формальный. Последний перегон. Чехословакия. Сине-белый флаг с красным угольником приветливо светит над черепицей станционной крыши. Вдоль поезда проходят, пересмеиваясь, несколько чешских солдат – винтовки с широкими ножевыми штыками закинуты за спину. Из хриповатого рупора звучит непонятная напевная речь. Холодное тусклое утро. Германия позади, там, за белесой полосой тумана.

О Германия, бледная мать!
Как тебя опозорили

В глазах народов.
Слушая речи, доносящиеся из дома твоего, люди смеются,
Однако при встрече с тобой они хватаются за нож,
Словно увидев разбойницу.
О Германия, бледная мать!
Как опозорили тебя сыновья твои!
И ты сидишь среди народов —
То ли посмешище, то ли страшилище[28].

Глава шестая
Родину можно унести с собой

Не заколачивай в стену гвоздя,
Сбрось пиджак прямо на стул.
Зачем делать запасы на несколько дней?
Ведь ты завтра вернешься домой.
Незачем саженец поливать,
Стоит ли здесь выращивать дерево?
Оно до ступеньки не дорастет,
А ты уже праздновать будешь отъезд.

В Праге он каждое утро нетерпеливо хватает газеты.

Из Германии сообщают о массовых арестах, пытках, убийствах «при попытке к бегству». Арестован Тельман. Арестованы болгарские коммунисты Димитров, Попов и Танев – их тоже обвиняют в поджоге рейхстага.

На выборах 5 марта вопреки террору и фальсификациям за коммунистов голосуют почти пять миллионов, за социал-демократов – семь миллионов, за партию центра – четыре. Однако нацисты собрали – вернее, насчитали себе – семнадцать миллионов голосов; вместе с их союзниками – немецкой национальной партией – у них больше половины мест в рейхстаге, и, значит, они закрепляются «конституционно». Компартия объявлена вне закона. Коммунистические депутаты не могут присутствовать на первом заседании рейхстага, созванном в гарнизонной церкви в Потсдаме – городке чиновников и казарм; гитлеровцы еще побаиваются Берлина: там слишком много «красных» рабочих. Часть социал-демократических депутатов тоже отсутствует, их «оберегают» штурмовики в подвалах своих казарм.

Немецкие газеты пенятся высокопарным жаргоном нацистов. Они взахлеб пишут о «национальной революции», о «пробуждении» и «великом очищении» Германии. Не утруждая себя доказательствами, безоговорочно отметают все «клеветнические измышления антигерманской пропаганды ужасов, распространяемой эмигрантами», и многословно, крикливо выхваливают «единство нации», «светлые идеалы национал-социализма», гений Гитлера и вызванный им

«всенародный подъем». Самые ходовые определения при этом: «небывалый», «величайший», «беспримерный».

А в Чехословакию, в Австрию все прибывают беженцы. Они рассказывают о ночных налетах штурмовиков, о подвалах, куда сталкивают, сваливают избитых, окровавленных, стонущих людей.

От немецких газет и радиопередач, от рассказов и слухов нарастает ощущение кошмара. Неужели все это действительно происходит? Как это стало возможным? В тяжелых снах иногда бывает такое – вдруг что-то угрожающее, чудовищное, нелепое наваливается, или гонится, или подкрадывается, и от невозможности оттолкнуть, убежать растет удушающий ужас. И тогда спящий, крича, просыпается. Когда же пробудится Германия?

Миллионы немцев загипнотизированы исступленными речами, оглушены грохотом оркестров, топотом марширующих колонн, ослеплены сверканием парадов и факельных шествий, доведены до исступления проклятиями, призывами, обещаниями, запуганы побоями и убийствами. Когда же они все-таки встряхнутся, протрут глаза, придут в себя?

* * *

Друзья сообщили Брехту, что нацисты собираются захватить в Аугсбурге его двухлетнюю дочь Барбару, с тем чтобы шантажировать родителей, вынудить их вернуться в Германию или отказаться от антифашистских выступлений. Несколько дней мучительной тревоги. Венские приятели нашли англичанку, сотрудницу, какого-то благотворительного учреждения. Она с отвращением говорит о событиях в Германии и рада помочь людям, которых преследуют фашисты. Лихорадочно составляется план, его сообщают отцу Брехта. Наконец все готово. Первого апреля одна из родственниц директора Брехта отправляется с его внучкой на загородную прогулку. Небольшая железнодорожная станция, дальний поезд стоит всего три минуты. Но за это время молодая иностранка успевает выйти из вагона и принять ребенка. Она привозит Барбару в Швейцарию, где ее ждут родители.

Брехт вместе с семьей друзей – берлинских литераторов снял дом в поселке Корона в южной Швейцарии, на берегу озера Лугано. Дом старинный, заросший плющом, просторный, погружен в небольшой, густой сад. Тишина. Дети с утра убегают к озеру. Вайгель бесшумно хлопочет по дому. Призывно белеют листы чистой бумаги на столе у машинки. Громоздятся

разнокалиберные папки; начатые работы, записи, газетные вырезки. Надо работать. Встряхнуться от сковывающего тоскливого ожидания, от бесплодной толчеи сомнений. Необходимо писать. Пусть поражение, но ведь не капитуляция; пришлось отступить, но не уйти из боя. Он обязан писать, и он хочет писать. Замыслов множество. И все же очень трудно садиться за машинку. Никогда еще строки стихов не были такими вязкими. Никогда еще он столько не черкал, не вымарывал, не рвал так много исписанных листов.

Утром приходит почтальон. Газеты уносят в сад. Грязно-черные, белесые листы кажутся холодными, мертвенными посреди яркой теплой зелени и пестрых цветов.

Гитлеровцы объявили Первое мая германским национальным праздником труда – нерабочим днем; они провели массовые демонстрации; владельцы фабрик шагали в одних колоннах с рабочими. Геринг и кронпринц, сын бывшего кайзера – «в простых, но праздничных костюмах» – маршировали в одном ряду с берлинскими металлистами. На многих предприятиях в честь национал-социалистического Первого мая рабочих угощали бесплатным пивом. Отштампован особый первомайский значок; лицо Гёте, серп и молот, но только не крест-накрест, как в советском гербе, а под углом. В то же самое время нацисты ликвидировали все профсоюзы, конфисковали все их имущество, помещения, денежные фонды. Все это передано «Германскому трудовому фронту». В Германии классовая борьба отменена. В «Трудовой фронт» входят и рабочие, и инженеры, и предприниматели. Теперь их не будут затруднять такими хлопотными делами, как выборы, дискуссии, забастовки. Уполномоченных и старост – местных фюреров – не выбирают, а назначают. Национал-социализм отвергает расслабляющую демократию и утверждает «фюрерпринцип» (принцип вождей): командир командует, подчиненный подчиняется. Фюрер общегерманского «Трудового фронта», бывший лаборант Роберт Лей, краснорожий пьяница и болтун, щеголяющий простецкой «народностью», объявляет социалистическими те предприятия, хозяева которых устраивают рабочим столовые, душевые, детские сады, спортплощадки, озеленяют цехи и заводские дворы. Лей уверяет, что это и есть социализм, а хозяевам доказывает, что это выгодно производству, и приводит в пример помещиков-рационализаторов, у которых в коровниках установлены радиолы; под музыку коровы лучше доятся. Нацисты ловко используют старинные немецкие коллективистские традиции – склонность ко всяческим «ферейнам», то есть объединениям, клубам, кружкам, союзам. Существуют ферейны охотников, садовников, пчеловодов,

шахматистов, игроков в кегли, противников иностранных мод, почитателей Вагнера, любителей хорового пения или сигар, или певчих канареек и т. д. и т. п. Все мелкие содружества включены в единую нацистскую массовую организацию «Сила из радости», подчиненную «Трудовому фронту». Это ведомство устраивает загородные прогулки, экскурсии, посещения музеев, театров, лекций, организует самодеятельные оркестры, хоры, театральные коллективы и т. п. Все молодежные ферейны: скаутские, студенческие, спортивные, туристские, так называемые «союзы перелетных птиц» и другие – включены в «Гитлерюгенд» и в Союз германских девушек либо в штурмовые отряды.

10 мая – первый день сожжения книг. На Оперной площади в Берлине, на площадях всех больших городов специальные команды «Борьбы против антинемецкого духа», составленные главным образом из студентов и школьников, разводят костры, чтоб сжигать книги. Опубликованы списки осужденных книг, подробно описывается церемония, которая осуществляется по точно разработанному сценарию. В Берлине торжественным сожжением руководил сам Геббельс, который произнес вступительную речь. Один за другим подходят к костру специальные глашатаи и, громко произнося заученные заклинания, швыряют в огонь пачки книг.

Первый глашатай: «Против классовой борьбы и материализма, за единство народа, за идеалистический образ жизни. Я предаю огню сочинения Маркса и Каутского».

Второй глашатай: «Против декаданса и морального упадка! За порядок и нравственность в семье и в государстве! Я предаю огню сочинения Генриха Манна, Эрнста Глезера и Эриха Кестнера».

Четвертый глашатай во имя «благородства человеческой души» предавал огню книги Зигмунда Фрейда; седьмой голосил «против литературной измены солдатам, за воспитание в народе воинского духа», предавая огню Ремарка; десятый, проклиная «осквернителей солдатской чести», во имя «национальной доблести» швырял в огонь Брехта.

Через несколько дней все немецкие газеты официально извещают о конфискации имущества эмигрантов.

В Швейцарии нельзя больше оставаться. Чтобы жить в этой стране массового иностранного туризма, нужно иметь постоянный солидный доход. Здесь все слишком дорого. А у Брехта нет вкладов в зарубежных банках, его пьесы почти не ставят в других странах. Если эмиграция затянется на год или – страшно подумать! – на несколько лет, в Швейцарии им не прожить. Необходимо искать более дешевое пристанище. Датская

писательница Карин Михаэлис, друг Брехта и Вайгель, приглашает их к себе.

Фашисты сжигают его книги – он напишет новые. Они запрещают ставить его пьесы в немецких театрах, он будет ставить их в других странах, передавать по радио. Они закрывают газеты и журналы, которые его печатали, он будет писать стихи и памфлеты для подпольных изданий.

На его рабочем столе две пьесы. Одна начата еще два года назад, когда он стал было переделывать комедию Шекспира «Мера за меру», а переделка постепенно вырастала в новую злободневную сатиру. Но для нее сейчас не найти театра. В Париже Курт Вайль подружился с балетмейстером Жоржем Баланчиным, и они хотят создать балет из песен Брехта «О семи смертных грехах». Балет он назовет «Семь смертных грехов мелкого буржуа».

Две девушки: Анна I и Анна II – сестры из Луизианы.
По сути дела, мы не две разные личности,
А лишь одна-единственная.
Нас обеих зовут Анной;
У нас одно прошлое и одно будущее,
Одно сердце и одна сберегательная книжка.

Раздвоение одной Анны на две ипостаси четко определено: первая руководит, вторая исполняет, первая рассудительна, вторая непосредственна. Именно вторая оказывается повинной в «семи смертных грехах»: она *ленива,* когда нужно участвовать в вымогательстве, в шантаже. Она *горда*и не хочет плясать непристойные танцы в кабаке, хотя платят именно за непристойность. Она *гневлива*и лупит прославленного киноактера, увидев, как он жестоко истязает лошадь. Из бескорыстной любви она впадает в грех *распутства*и становится повинна в *скупости,* помешав сестре разорить очередного поклонника и т. д. и т. п.

Музыку Вайля к этому балету некоторые критики называют самым его лучшим произведением. Каспар Неер оформляет постановку в театре Елисейских полей.

Брехт ездит в Париж, чтобы работать с соавторами и артистами. Его приглашают в дома покровителей и друзей искусства, сочувствующих немецким изгнанникам. Светские люди в Париже и впрямь отлично воспитаны. Они словно бы и не замечают его потрепанной одежды, стоптанных ботинок. Нарядные благоухающие женщины говорят с ним о литературных и политических новостях, изящно перепархивая с темы на тему,

не видя, как уныло он поерзывает в кресле, уставившись на пепельный кончик своей сигары. Он не понимает и не ценит этого искусства легкой светской болтовни.

Парижская постановка «Семи смертных грехов» проходит без особого успеха. Так же, как лондонские гастроли. Брехт явственно ощущает, что в аудиториях Парижа и Лондона его слово, просто переведенное на другой язык, утрачивает значительную долю той силы, с которой он воздействует на немецких зрителей и слушателей. Здесь привыкли к другому театру. В Париже в Комеди франсэз играют Мольера почти так же, как играли сто и двести лет назад. Тем не менее это нравится и, видимо, это нужно многим. У французов не было еще таких театральных мятежников, как экспрессионисты. Там у себя дома Брехт их только высмеивал, а здесь в Париже он внезапно почувствовал, что они были необходимы, как первая атакующая шеренга Театральной Революции.

Парижский опыт укрепляет его решимость поселиться возможно ближе к немецкой границе. В июне семья перебирается в Данию, в маленький рыбачий поселок на берегу огромного моря. Серо-синий простор, то тихий, шелково-плоский, то шумный, пенистый, клокочущий. Дом невысокий, крутая соломенная крыша. Белые стены исполосованы темными наружными балками. Окна низкие, но широкие. Есть сад и просторный двор. Приземистую конюшню побелили, поставили несколько длинных столов. Это рабочая комната Брехта: над дверями щиток с надписью: «Истина конкретна». На стене у стола с пишущей машинкой развернут бумажный рулон: старый китайский мудрец, добрый скептик Цинь смотрит сквозь века так же приветливо, как и раньше в его берлинской мастерской.

Брехт заканчивает пьесу «Круглоголовые и остроголовые». От Шекспира остались только некоторые имена и ситуации. Пьеса обращена непосредственно против гитлеровцев. Жестокий и бессовестный диктатор сказочной страны, стремясь разгромить классовую организацию крестьян, провозглашает борьбу рас – круглоголовых против остроголовых. Круглоголовый арендатор становится его сторонником, потому что задолжал остроголовому помещику и к тому же помещик соблазнил его дочь. Суд круглоголовых приговаривает соблазнителя к смерти, но частная собственность священна и арендатор обязан платить долг. В конце концов все помещики – и круглоголовые и остроголовые – объединяются и вешают захваченных ими круглоголовых и остроголовых крестьян.

Гитлеровцам удалось одурачить, отравить расизмом миллионы немцев. Ложь о национальном единстве, ложь о борьбе

рас – основа гитлеровской власти над умами и душами. Брехт хочет, чтоб его услышали те, кто этому верит. Но пьесы к ним не проникают. Он пишет стихи для радиопередач, листовок, нелегальных газет.

* * *

Жизнь в маленьком доме вдатской деревушке Скообстранд, вблизи города Свендборга, течет медленно, спокойно, ровно. После шумной суеты Берлина, Вены, Парижа, после тревожных странствий из страны в страну, то в поезде, то в старом тряском «форде», здесь успокаивающая тишина. Огромное небо не стеснено, не урезано стенами и крышами! Огромное море. Свободная зелень.

Он читает газеты, слушает радио. Гуляет с детьми по берегу, следит за дымами пароходов. Волокнистые темные струйки цедятся вдоль тонкого, едва приметного шва, скрепляющего синеву неба и синеву моря.

Но и здесь в далеком захолустье Брехта находят старые и новые друзья. Приезжают Карин Михаэлис, Мартин Андерсен-Нексе, Карл Корш, датские и немецкие литераторы, артисты, ученые.

Чаще других приезжает молодая датская писательница и артистка Рут Берлау. Недавно еще богатая, преуспевающая светская дама, «восходящая звезда» Королевского театра, она оставила дом, семью, привычный обеспеченный быт, отказалась от занятий искусством и литературой, которые уже принесли ей и популярность и «положение в обществе». Она отбросила все это ради неблагодарной, трудной и нередко опасной работы в левых газетах, в кружках рабочей самодеятельности. Еще в 1930 году она проехала на велосипеде по Скандинавским странам и Финляндии, потом уговорила советских пограничников, что ей, датской журналистке, необходимо побывать в Москве, чтобы убедиться, что в Советском Союзе уже нет безработицы и проституции. Ее простодушное упрямство подействовало – она поехала без паспорта и визы через Ленинград в Москву, зная только несколько русских слов. Рут Берлау стала коммунисткой. Когда она впервые прочитала стихи и пьесы Брехта, ее привлекла в них могучая и радостная сила поэзии, устремленной к той же цели, что и ее жизнь. Потом она ближе узнала Брехта и безоглядно привязалась к нему. Переводила на датский то, что он писал, стала его секретарем, критиком и, как все его близкие друзья, соавтором.

Брехт уверяет: именно потому, что художественно одаренная Рут не слишком хорошо знает немецкий язык, она лучше воспринимает внутреннюю логику драматического действия, лучше слышит интонации и живой подтекст стихов; ведь ее не отвлекают формально-языковые соображения.

Еще до отъезда в эмиграцию семья Брехта подружилась с Маргаретой Штеффин. Дочь берлинского рабочего, талантливая и образованная журналистка, Грета была деятельной участницей рабочей самодеятельности, играла в одной из первых постановок «Матери». Худенькая; острые скулы; темносиние пристальные глаза; короткие русые волосы гладко зачесаны косым пробором. На вид угловатая, застенчивая, она судит о политических событиях и об искусстве поразительно ясно и сильно. Безоговорочно правдивая, она говорит с Брехтом о его стихах и пьесах строже самого придирчивого критика. Не упустит неуклюжей строки, неточного слова. Но в ее суровости настоящая, непоказная ревнивая любовь к поэзии. Брехт подшучивает над ее наставническим тоном, однако прислушивается к ней внимательней, чем ко всем, говорит, что у него никогда не было лучшего редактора.

Вместе с Гретой он продолжает работать над пьесой «Круглоголовые и остроголовые» и пишет учебную пьесу «Горации и Куриации». Он подробно разрабатывает режиссерские планы. Предусматривает все мельчайшие детали постановок. Он только не может предусмотреть, кто и когда будет ставить эти пьесы, кто будет в них играть.

* * *

В Лейпциге начался процесс над «поджигателями» рейхстага. Молодой безработный голландец Ван дер Люббе, арестованный сразу же на пожаре, ведет себя, как ненормальный; на вопросы отвечает с трудом, односложно, бессмысленно ухмыляется, часами сидит в оцепенении. Рядом с ним на скамье подсудимых Торглер, бывший председатель коммунистической фракции рейхстага. Испуганный обвинением, он старается защитить прежде всего себя лично, не возражает, когда его адвокат, выгораживая своего подзащитного, поносит его партию. Из троих болгарских коммунистов один только Димитров говорит по-немецки. Он-то и становится героем процесса. Он решительно вмешивается в ход судебного следствия, задает вопросы свидетелям и экспертам, комментирует их показания. Несмотря на яростные окрики председателя суда, он последовательно

доказывает, как нелепо обвинять компартию в поджоге. После вопросов и замечаний Димитрова становится все очевидней, что Ван дер Люббе – орудие нацистов, что у него были соучастники, которые могли скрыться только в одном направлении – через подземный ход, соединяющий рейхстаг с домом его председателя – Геринга.

Гитлеровцы у власти менее года. Их правительство опирается на союз с националистами, но этот союз еще не окреп. Прошлогодние междоусобицы не устранены. Генералы рейхсвера, бюрократические сановники, финансисты и промышленники – словом, все солидные покровители Гитлера – опасливо косятся на почти миллионную армию «коричневых рубашек», которые все еще назойливо галдят о социализме, о национальной революции, кое-где даже угрожают вполне «арийским» банкам и торговым фирмам.

Внешнеполитическая обстановка для Германии неблагоприятна. В соседних странах гитлеровцев презирают и решительно осуждают. Франция, Польша и Чехословакия обладают каждая порознь более сильной, более многочисленной армией, чем немецкая. Союзников у Гитлера пока нет. Муссолини и реакционное австрийское правительство довольно холодно встречают его попытки сближения. Лейпцигским судьям приходится считаться с тем, что в зале полно иностранных журналистов, что в Париже непрерывно заседает международная комиссия юристов, которые пристально следят за процессом, ведут свое следствие.

По требованию Димитрова суд вынужден вызвать как свидетелей министров Геринга и Геббельса, начальника берлинских штурмовиков Гейнеса; каждого из них Димитров допрашивает с убийственной иронией. Геббельс умнее других, он хвалит пропагандистскую сноровку Димитрова и воздает должное ему лично, Геринг приходит самодовольный, чванный, преисполненный уверенности в том, что он, распоряжающийся десятками тысяч вооруженных полицейских, несоизмеримо сильнее чужака-арестанта. Но уже через несколько минут он забывает о величавой осанке. Загнанный в тупик спокойными вопросами подсудимого, он орет, ругается. Димитров говорит удовлетворенно: «Вы боитесь моих вопросов, господин министр». Геринг задыхается от ярости.

Брехт пишет стихотворное послание Димитрову.

Ты можешь быть убит, но не побежден.
Ибо так же, как ты, сопротивляются,
Хотя и не так зримо, как ты,

Тысячи борцов, избитые до крови в подвалах.
Насильники
Могут их убить, но
Победить не в силах[29].

Ван дер Люббе приговорен к смерти. Но обвиняемых коммунистов суд вынужден оправдать. Торглер вышел на свободу и стал мирным обывателем. Димитров, Попов и Танев просили Советское правительство предоставить им гражданство СССР, и прямо из тюрьмы были отправлены в Москву,

В феврале 1934 года из Вены сообщают об уличных боях. Рабочие отряды шуцбунда – социал-демократического военизированного Союза обороны – отказались сдать оружие по требованию правительства. Войска и полиция начали осаду кварталов, занятых вооруженными рабочими. Силы неравны: пушки, минометы, броневики против карабинов, пистолетов, нескольких пулеметов. Через три-четыре дня часть шуцбундовцев отступает в Чехословакию. Захваченных в плен руководителей вешают.

В Париже попытка фашистского мятежа подавлена стихийно возникшим единым фронтом коммунистов, социалистов, радикалов. Родилось новое понятие – Народный фронт.

30 июня 1934 года в Германии «ночь длинных ножей». Гитлер с помощью черных охранных рот – СС и воинских частей – расправляется со штурмовиками. В течение ночи в разных местах Германии схвачены и без суда и следствия расстреляны несколько тысяч штурмовиков, в том числе их главнокомандующий Рем – еще недавно ближайший друг Гитлера, преданный ему, как цепной пес. Официально объявлено, что они заговорщики, изменники. Гинденбург торжественно благодарит за решительное и быстрое подавление заговора. Штурмовые отряды низведены до положения вспомогательной полиции и организаций допризывной строевой подготовки. Зато приобретают силу СС – их командование объединяется с аппаратом новоучрежденной тайной государственной полиции – гестапо.

В июле в Австрии пытаются восстать местные нацисты. Убит премьер Дольфус. Восстание подавлено. Муссолини двинул войска к австрийским границам. Гитлеровцы не решились вмешаться.

* * *

Как заставить услышать правду тех, кто блаженно оглушен трескотней барабанов, фанфарами и речами?

Всем известны церковные песни, псалмы и хоралы, даже тем, кто ничего не читает, кому недоступна логика политических аргументов. Брехт сочиняет на популярные церковные мотивы «гитлеровские хоралы».

Фюреру слава, вождю, без которого нет нам оплота!
Видите, топь впереди?
Вождь, вперед нас веди,
Прямо веди нас – в болото[30].

Там, где открытая лобовая атака истины может оказаться безуспешной, захлебнется в трясинах недоверия, разобьется о частоколы фанатических предрассудков, нужны обходные маневры иронии, фланговые удары наивной швейковской издевки.

Легкий певучий стих старого церковного гимна «Всевышнему навеки» сразу узнается и легко запоминается. Этим стихом написан «хорал» о теленке, покорно предающемся мяснику.

Себя ты на поруки,
Теленок, отдаешь
В заботливые руки
Того, кто точит нож...
Вручи ему с почтеньем
Ключи к твоей судьбе.
Конец твоим мученьям
И заодно – тебе[31].

На постановки пьес рассчитывать все труднее. Брехт ездит в Париж, в Лондон, он знакомится с датскими режиссерами, артистами, руководителями рабочей самодеятельности. Может быть, когда-нибудь удастся поставить одну-другую пьесу, может быть, постепенно он поймет, как нужно писать для французских и английских зрителей. Но теперь приходится писать только для читателей. Сергей Третьяков издал в Москве книгу «Эпические драмы» Брехта («Святая Иоанна», «Мать» и «Чрезвычайная мера») и пишет, что с нетерпеньем ждет от него новых произведений. В разных странах возникли немецкие антифашистские издательства. Прозу легче, чем стихи, переводить на другие языки.

Он пишет «Трехгрошовый роман». В нем действуют старые

знакомые: Пичем – владелец фирмы нищих, его спившаяся жена и бойкая дочь. Но главный герой Макхит оказывается уже совершенно иным, не оперным, гротескно-романтическим, а вполне реалистичным бандитом-бизнесменом. Делец среди дельцов. Разнообразные коммерческие и разбойные приключения завершаются созданием «Национального депозитивного банка», который объединяет бандитов, дельцов и чиновников.

Брехт – создатель и теоретик эпической драмы – в «Трехгрошовом романе» создает драматический эпос.

Вступление и заключение романа подобны драматическому прологу и эпилогу. В самом начале безногий солдат Джордж Фьюкумби вводит читателей в дом Пичема – монопольный трест нищенства. Эпилог романа – сон Фьюкумби: ему снится, что он верховный судья, перед ним обвиняемый – Христос, преображенный в жителя лондонской окраины. Фантастическая картина суда построена как причудливая мозаика, как сочетание – иногда почти абсурдное – самых разных элементов. Натуралистические, романтические и экспрессионистски гротескные образы напоминают о людях и событиях, описанных в предшествующих главах романа, о «Великом инквизиторе» Достоевского, о «Процессе» Кафки и о тех озорных «вааловских» балладах, которые Брехт создавал в молодости. В завершающих строках сообщается, что именно беднягу солдата обвинили в том убийстве, которое в действительности совершил бандит, ставший банкиром. И Фьюкумби – единственный честный и добрый человек в романе – «был приговорен к смертной казни и повешен на глазах и под рукоплескания огромной толпы, состоявшей из розничных торговцев и торговок, швей, инвалидов войны и нищих».

Дом на датском побережье лишь временный привал. Каждый раз, уезжая отсюда в Париж или Лондон, Брехт укладывает чемоданы так, словно не собирается больше возвращаться.

Он пишет для эмигрантских и для подпольных изданий стихи и прозу. Немецкие антифашисты издают в Париже газету «Паризер тагеблатт» и журнал «Унзере цайт» («Наше время»), предназначенный для нелегального распространения в Германии. Такие же газеты и журналы возникают в Чехословакии, Швейцарии, Голландии. Издаются книги и брошюры малых размеров на тончайшей папиросной бумаге.

Парижские товарищи просят Брехта написать статью – обращение к антифашистам, оставшимся в Германии. Что он должен им сказать? Нет, он не станет утешать их звонкими оптимистическими фразами, не станет убеждать в том, что гибель нацизма неизбежна – это они и сами знают, иначе не были бы

антифашистами. И не станет опровергать брехню гитлеровцев. Ведь он пишет для товарищей.

Он должен им помочь, но именно как литератор. Возникает статья «Пять трудностей пишущего правду».

«Каждому, кто в наши дни решил бороться против лжи и невежества и писать правду, приходится преодолеть по крайней мере пять трудностей. Нужно обладать мужеством, чтобы писать правду вопреки тому, что ее повсюду душат, умом, чтобы познать правду вопреки тому, что повсюду ее стараются скрыть, умением превращать правду в боевое оружие, способностью правильно выбирать людей, которые смогут его применить, и, наконец, хитроумным искусством распространять правду среди этих людей. Эти трудности особенно велики для тех, кто пишет под властью фашизма, но они ощутимы и для тех, кто изгнан из родной страны или добровольно ее покинул».

Пять разделов статьи – по числу трудностей – на первый взгляд могут показаться суховатыми наставлениями, инструкциями. Но это проза поэта, ищущего «речи точной и нагой».

Статья вырастает в критическое и самокритическое поучение – своеобразным дополнением к учебным пьесам. Но это поэт поучает поэта; художник – художника; Брехт воспитывает Брехта.

Самым большим разделом статьи становится пятый: «Хитроумное искусство распространять правду среди людей». Начало спокойно эпичное.

«Написавший правду гордится проявленным мужеством. Он счастлив, что познал ее. Он, быть может, утомлен трудом, затраченным на то, чтобы превратить правду в боевое оружие. Он с нетерпением ждет, когда же люди, интересы которых он защищает, воспользуются этим оружием. Но если, как это часто бывает, он не сочтет нужным прибегнуть еще и к особого рода хитрости для того, чтобы донести правду до этих людей, то весь его труд может пойти насмарку».

Немало спорил Брехт с проповедниками «чистого» искусства, любителями самозабвенной «игры красок и звуков». Но в иных случаях он и сам не знает, что делать, когда стихи наплывают, нависают, как дождевые ливневые облака, обрушиваются хлещущими потоками слов и мелодий, сверкают взблесками внезапных образов, рокочут радостными созвучиями. Он пытается упрямо отстраняться от буйных стихий слова. Он приказывает себе сильнее затягивать удила своевольных мыслей, не позволять им дыбиться, пускаться вскачь без дороги. Это себя самого он поучает, когда спорит с писателями, которые хотели бы, уклоняясь от повседневной политической борьбы, ограничивать

свое творчество общими вечными истинами.

«Они подобны художнику, который на тонущем корабле стал бы расписывать натюрмортами стены.

...Равнодушные к сильным мира сего, они не обращают внимания и на крики насилуемых, спокойно малюя свои картинки. Бессмысленность собственного поведения порождает у них «глубокий» пессимизм, которым они торгуют не без прибыли».

Требования Брехта *к* себе и своим собратьям по литературе категоричны.

«Тому, кто пишет в наше время, время, полное великих перемен, необходимо знание материалистической диалектики, знание экономики и истории».

Он рассказывает о некоторых книгах, делах и словах Конфуция, Томаса Мора, Ленина, Свифта, Вольтера, Шекспира, приводит стихи неведомого поэта древнего Египта и всеми этими примерами доказывает: «Нельзя обойтись без хитрости, распространяя правду среди людей».

«Пять трудностей» были опубликованы в эмигрантской печати, а затем изданы брошюрой; часть тиража распространяли в Германии в обложке с красным крестом и заголовком «Как оказывать первую помощь».

* * *

Весной 1935 года Брехт приезжает в Москву. В эти дни празднуется открытие первой линии метро. Брехт и Третьяков часами ездят в светлых поездах, наполненных веселыми, говорливыми людьми, выходят на каждой станции. Поднимаются по эскалаторам и лестницам, осматривают наземные сооружения. Щупают мрамор колонн. Третьяков заговаривает с попутчиками, с девушкам« в красных фуражках, отправляющими поезда, с вежливо козыряющими милиционерами.

Брехт пишет стихи о метро, о Москве, которая так изменяется. Здесь все движется, все устремлено в будущее. Он приезжал сюда три года назад. За это время и Париж и его датская деревушка остались в общем такими же, как были. Менялись афиши, газеты, покрой женских платьев, больше стало автомобилей. А здесь обновился весь город. Выросли большие светлые здания. Построено метро. Строят новые улицы и площади. На окраинах взамен мелких деревянных домишек поднимаются мощные многоэтажные корпуса. Вдоль новых улиц высаживают деревья, разбивают цветники.

Клуб имени Тельмана в центре Москвы. Здесь собираются немецкие эмигранты и коренные московские немцы. На вечере, устроенном в честь Брехта, зал набит, стоят у стен и в проходах, сидят на эстраде. Брехт читает стихи. Карола Неер поет зонги из «Трехгрошовой», Александр Гранах с любителями показывают сцены из «Круглоголовых и остроголовых». Юноши и девочки в белых блузах с красными галстуками – школьники из немецкой школы имени Карла Либкнехта – поют песни Брехта, читают его стихи.

– Хорошая немецкая грядка в большом социалистическом огороде, – говорит Пискатор; он тоже в Москве – собирается здесь работать.

Брехт и он гости ВОКСа – Всесоюзного общества культурной связи с заграницей. Председатель общества Аросев, коренастый крепыш, весело, непринужденно общителен, разносторонне образован и ненасытно любознателен. Уже через полчаса он кажется давним приятелем. Аросев – писатель, дипломат – был советским послом в Чехословакии – и старый революционер, один из активных участников Октябрьской революции. Он рассказывает об уличных боях в Москве в ноябре 1917 года, о трудных, голодных годах гражданской войны.

Третьяков часами ходит с Брехтом по улицам и набережным и говорит о будущей Москве. Вот здесь был собор, его снесли, а теперь будет построен Дворец Советов, самое высокое здание в мире, почти в полкилометра высотой. На центральной башне огромная статуя Ленина.

Третьяков сердито оспаривает тех, кто говорит, что вместо одного гигантского дворца для правительственных учреждений лучше бы выстроить много жилых домов. Такие рассуждения – мелкобуржуазное крохоборство. Дворец Советов – это огромный агитплакат из бетона и стали, символ всемирно-исторического величия.

Как бы отвечая другу, Брехт пишет:

> Вы, кто возводит Ильичу памятник в двадцать метров
> На крыше Дворца профсоюзов,
> Не забудьте, что у него в ботинке
> Была дыра бедняка, – это многие помнят.
> Я знаю, на запад хотят повернуть ботинок,
> Где многим этой дырой
> Будет близок Ильич так же, как
> Бедному – бедный[32].

Брехта безоговорочно радует метро. Но ему трудно разделить

восхищение сооружениями, которые призваны быть только символами. Его удивляет и огорчает, что здесь, в столице мировой революции, еще сильны буржуазные мещанские вкусы. Слишком часты пестрые натуралистические плакаты, бессмысленные колоннады, лепные украшения, гипсовые статуи.

Третьяков согласен с ним, он ругает приспособленцев, ремесленников, которые спекулируют на неразвитых вкусах широких масс. Культурная революция развивается медленней и сложнее, чем революция в политике и в экономике, однако все же развивается и в конечном счете победит.

Брехт верит этому. Его убеждают конкретные примеры: спектакли в театрах Мейерхольда, Образцова, Таирова, фильмы Эйзенштейна, Пудовкина, братьев Васильевых, книги Горького, Всеволода Иванова, Бабеля, стихи и пьесы Маяковского – все, что он знает по рассказам Третьякова, страстного и настойчивого пропагандиста. Брехту он по-прежнему иногда кажется слишком прямолинейным. Но он подкупает основательностью и широтой знаний, силою мысли, убежденностью и серьезностью. В спорах он резок, но дружелюбен. Брехта он все время старается воспитывать и перевоспитывать, убеждает его преодолеть в себе рудименты индивидуалистического, мелкобуржуазного сознания. Особенно много слов и душевной энергии затрачивает Третьяков, отвечая на такие вопросы, в которых он предполагает политические сомнения. В иных случаях Брехт их даже не задает, но Третьяков угадывает их в улыбке, во взгляде, во внезапной паузе. И тогда он подробно объясняет, почему нужна полная централизация всей экономической и политической жизни, почему нельзя допускать никаких оппозиций в партии. Он доказывает, что в условиях капиталистического окружения и особенно теперь, когда с каждым днем нарастает угроза войны, в стране, где подавляющее большинство населения составляют вчерашние неграмотные, а в разных местах есть еще скрытые затаившиеся враги, необходимы твердая государственная власть и незыблемый авторитет вождя партии. Несколько раз он подолгу восторженно говорит о Сталине.

Брехт в общем согласен с ним. Так же рассуждают коммунисты и в Копенгагене и в Париже. Но когда он видит огромное аляповато раскрашенное панно: улыбающийся Сталин держит на руках смуглую девочку в матроске с букетом цветов, вспыхивает злое сомнение. Говорят, он скромен, верен идее, разумен. Почему же он допускает, чтобы его обожествляли? Те, кого умиляют такие картины, те, кто их так малюет, не могут быть настоящими революционерами, настоящими социалистами. Если он этого не понимает, он не разумен. Либо он разумен и все

понимает, тогда какая же это верность идеям социализма?.. Но что делать? Сейчас нельзя высказывать вслух подобные сомнения. Этим сразу же противопоставишь себя всем товарищам, этим поможешь врагам. Правда, он знает, что «независимый марксист» Фриц Штернберг и бывшие коммунисты: Карл Корш и Рут Фишер – сестра Эйслера непримиримо ненавидят фашизм и вместе с тем все время обличают Коминтерн, и Сталина, и советские порядки. Но кто онисами? Одинокие умники, обозленные до глупости и совершенно бессильные. Они, как тот римлянин, который возглашал: «Пусть свершится правосудие, если даже погибнет мир». Им важны чистота доктрин, субъективная честность. Но сами они-то менее всего опасны Гитлеру, Муссолини и японским генералам. А у коммунистов миллионы сторонников, за ними Россия – настоящая мощь. И какие бы ошибки они ни делали, эта мощь направлена против фашизма, против войны и против капитализма вообще. Это мощь огромного строительства, доброго строительства для жизни, для людей, как Московское метро. Нет, третьего не дано. Он может сомневаться, и злиться, и мучиться, но иного пути для него нет.

Говорят, ты сказал, что мы
свершили ошибку, и ты
поэтому хочешь с нами порвать.
Говорят, ты сказал: если глаз
мой меня разозлит,
я вырву его.
Но, это сказав, ты тем самым признал,
что связан с нами
так же, как человек связан
с глазом своим.
Ты хорошо сказал, товарищ. Но
позволь и нам тебе заметить:
ведь в твоем сравнении человек – это мы,
а ты лишь глаз.
Где ж это слыхано, чтобы глаз
человека, совершившего ошибку,
сам себя удалял?
Разве глаз может жить в одиночку?

* * *

Московская весна 1935 года обильна встречами и

наблюдениями, которые надолго впечатались, вросли в сознание Брехта.

Здесь он увидел китайский театр Мэй Лань-фана. Вот где древнейшее эпическое искусство сцены! Актер ни на миг не пытается симулировать действительность. Он играет, показывает и все время помнит о зрителях.

Брехт знакомится с девушками-парашютистками, Нина Камнева – рекордсменка мира, маленькая, очень красивая; серо-голубые добрые глаза, тенистые ресницы, мягкие каштановые волосы, нежная детская кожа, застенчивая улыбка. Она рассказывает приветливо и непринужденно о «читательской конференции», которую провели комсомольцы-парашютисты, чтобы обсудить книги немецких писателей Вилли Бределя и Лиона Фейхтвангера. О книгах она говорит серьезно, без нарочитой замысловатости, без кокетливой наивности. Видно, что книги очень много значат для нее. Эта девушка летает как птица. Несколько минут она падала свободно, не раскрывая парашюта. Она отважна и вместе с тем обаятельно женственна, ничего «геройского» в повадке, в словах.

Третьяков переводит рассказы парашютисток и комментирует их с той же азартной гордостью, с какой показывает проекты новой Москвы, гуляние в Парке культуры, снимки новых заводов.

Конечно, он прав; эта девушка живая модель человека XXI столетия. В ней одной больше социализма, чем в проектах всех грандиозных дворцов. Да и сам Третьяков – человек социализма. И те молодые москвичи, которые так же, как он, хвастают домами и заводами, улицами, хвастают потому, что ощущают всю страну, как свое богатство, общее, личное. Должно быть, это и есть социализм.

* * *

В июне немецкие газеты публикуют указ правительства о лишении германского гражданства лиц, повинных в антигосударственной деятельности. Среди первых назван «литератор Бертольт Брехт». Вечером он, как обычно, слушает радио. В Копенгагене была демонстрация. Датские нацисты требуют изгнать большевика Брехта, передать его немецким властям.

Друзья успокаивают: датское правительство с презрением отвергло домогательства хулиганов. Нет, его не нужно успокаивать; лишение гражданства и крики нацистов доставляют ему даже своеобразное удовлетворение – тревожное и горькое, но

именно удовлетворение. Значит, все-таки не напрасно он живет и пишет.

В конце июня в Париже Международный конгресс писателей. Наконец-то начал осуществляться единый антифашистский фронт, о котором Брехт и его друзья тщетно мечтали в ту проклятую зиму 33-го года. Об этом много лет спустя вспоминает И. Эренбург:

«...нам удалось собрать наиболее читаемых и почитаемых: Генриха Манна, Андре Жида, А. Толстого, Барбюса, Хаксли, Брехта, Мальро, Бабеля, Арагона, Андерсена-Нексе, Пастернака, Толлера, Анну Зегерс. Конгресс приветствовали Хемингуэй, Драйзер, Джойс. В президиум Ассоциации, которую конгресс создал, вошли Ромен Роллан, Горький, Томас Манн, Бернард Шоу, Сельма Лагерлёф, Андре Жид, Генрих Манн, Синклер Льюис, Валье Инклан, Барбюс.

Конгресс был очень пестрым: рядом с либеральным эссеистом Бенда сидел Вайян-Кутюрье, после скептического английского романиста Форстера выступал неистовый Арагон, испанский индивидуалист Эухенио д'Орс беседовал с Бехером, семидесятилетний немецкий критик Альфред Керр говорил о значении культурного наследства молоденькому Корнейчуку, друг и единомышленник Кафки Макс Брод обсуждал проект резолюции с Щербаковым, а в буфете Галактион Табидзе пил коньяк за здоровье растроганной Карин Михаэлис.

Конгресс продолжался пять дней, и неизменно огромный зал «Мютюалитэ» был переполнен; громкоговорители передавали речи в вестибюль; люди на улице стояли и слушали. Газетам, сначала решившим замолчать конгресс, пришлось уделить ему немало места. Даже Гитлер не выдержал и в гневе заявил; «Большевиствующие писатели – это убийцы культуры!»

На одном из заседаний на трибуну вышел человек в черной маске – делегат немецкого подполья. Большие группы парижских комсомольцев охраняют все входы и выходы из здания, теснят репортеров. Человек в маске говорит ровным, пружинно напряженным голосом. Его слушают благоговейно тихо, когда он кончает, все вскакивают, хлопают неистово, кричат. Несколько плечистых парней окружают его и сопровождают к запасному выходу. Холодок тревоги и восхищения. Говорил один из тех, кто остался в Германии в подполье, живет и действует вопреки страху и одиночеству, вопреки полицейским ищейкам и восторженным поклонникам фюрера, вопреки застенкам, концлагерям, плахе и вопреки назойливым ликованиям газет, радио, бесчисленных самодовольных нацистов.

Человек в маске – много позже стало известно, что это был

писатель Ян Петерсен, – наивно-романтическое и вместе с тем неподдельно живое олицетворение той Германии, которой необходимо слово правды.

Борис Пастернак глядит с трибуны большими внимательно-печальными глазами больного ребенка. Ему долго не дают начать. Все встали, шумно аплодируют, выкликают приветствия. Молодой француз рядом с Брехтом шепчет: «Это самый лучший поэт в России, а может, и в Европе».

Пастернак говорит словно задыхающимся, низким и гудящим ветровым голосом:

«Поэзия останется всегда той, превыше всяких Альп прославленной высотой, которая валяется в траве, под ногами, так что надо только нагнуться, чтобы ее увидеть и подобрать с земли; она всегда будет проще того, чтобы ее можно было обсуждать в собраниях; она навсегда останется органической функцией счастья человека, переполненного блаженным даром разумной речи, и, таким образом, чем больше будет счастья на земле, тем легче будет быть художником».

Вокруг снова долго хлопают. Сосед Брехта пожимает плечами.

– Что он сказал? Похоже, что произнес всего одну фразу, не то заклинание, не то молитву. Ты его понял, Брехт?

– Понял. Он сказал: поэзия необходима для коммунизма, и коммунизм необходим для поэзии.

Брехт выходит на трибуну. Многим слушателям этот бледный немец в серой куртке, в железных очках кажется буднично трезвым. Он говорит ровным резковатым голосом, внятно и раздельно – по-учительски. Он не собирается сообщать ничего нового; он просто обращается к тем, кто, осуждая и проклиная фашистское варварство, хотел бы еще и действенно бороться против него, хотел бы покончить с ним и не допускать его возрождения. И он просит понять, что для этого необходимо исследовать корни зла, его причины, источники его силы. Они очевидны и вполне определенны, – это те формы собственности, те общественные отношения, которые существуют во всех странах, за исключением одной. Брехт рассказывает о Советской России и читает свое стихотворение о Московском метро. Спокойная трезвая логика его речи и стихов постепенно ввинчивается в сознание слушателей. Одни сперва было готовились вежливо поскучать, другие удивлялись: неужели этот чудаковатый доктринер и есть автор озорной «Трехгрошовой оперы»? Но с каждым словом зал притихает, слушает внимательней. Потом хлопают сильно и долго.

Молодой репортер говорит коллеге:

– Не пойму, чем он импонирует слушателям? Никакого ораторского искусства. Прямолинейная агитация в речи и в примитивных стихах. Неужели так действуют репутация, слава?

– Не думаю. Я впервые услышал его имя. Действует правда. Он говорит просто, без тени искусственности. Слова голые и прямые. Он убежден, что именно такой должна быть настоящая правда. Вот и действуют убежденность и правда.

Гражданский репертуарный театр в Нью-Йорке ставит «Мать». Брехт специально приезжает в Нью-Йорк. Ведь это первая за три года профессиональная постановка. Он сразу же убеждается, что театр не принимает его принципов эпической драмы и эпической сцены. Режиссер объясняет: в Америке большинство публики предпочитает традиционно реалистические спектакли, а рабочие, которые и вовсе редко ходят в театр, просто не воспримут никаких условностей. Мы хотим увлечь наших зрителей политической идеей пьесы, хотим, чтоб они не ломали себе голову над тем, как это поставлено, а слушали, что им говорят, сразу понимали, что им показывают, и легко усваивали это.

Брехту нравится упрямая целеустремленность молодого режиссера, но сердит его нежелание понять, что пьеса требует особого стиля постановки, особого рода актерской игры.

Вот, например, сцена, когда мать больна, лежит в тоске и отчаянии, а хор поет о том, что партия в опасности, зовет всех на помощь партии. Хор – это голос партии, зовущей издалека, и это голос совести Пелагеи Власовой. Петь нужно просто и строго. А здесь группа хористов – рабочих – вбегает на сцену, прямо к постели больной матери и кричит на нее, приказывает. Получается, что они ведут себя бесчеловечно, грубо. Это уже не реализм, а политическая ошибка.

Брехт уговаривает Мордехая Горелика, художника нью-йоркской постановки, понять, что так же, как Эйнштейн создает новую физику, новое научное видение мира, так необходимо создать и новое искусство для современников новой науки и ее соучастников в переделке мира. Незачем копировать жизнь, незачем развлекать зрителей возможно более точными изображениями быта. Все изображаемое на сцене только средство, а цель – пробудить активную мысль зрителя. Активную и, значит, критическую. Глядя на сцену в «Матери», зритель должен думать не о том, какими раньше были русские, а прежде всего «как это похоже на жизнь в Америке».

* * *

Рут Берлау вспоминает о первой встрече Брехта с датскими рабочими – самодеятельными артистами. Когда они готовили постановку «Матери», он пришел на репетицию, которую проводили в подвале.

«...Все радовались, что познакомятся с автором, и старались, как никогда, желая угодить автору, но от рвения забывали то, что уже было заучено.

Брехт стоял в углу со своей знаменитой сигарой, в привычной кепке. Тогда в этом подвале я впервые услыхала его смех; он несколько раз взрывался смехом. Я подошла к нему, и он зашептал: «Комично, когда рабочие хотят играть артистов, – потом добавил: – и трагично, когда артисты не могут изображать рабочих».

...Потом мы начали все сначала. Брехт не знал датского языка, но он играл, показывал. Исполнители подражали ему, и вскоре оказалось, что когда они точно воспроизводили те жесты, движения, переходы и мизансцены, которые он предлагал, то и реплики получались лучше. Рабочие это быстро сообразили и потом уже смеялись вместе с ним, когда кто-нибудь срывался и впадал в ложную патетику, а под конец было уже так, что засмеялся и сам совершивший ошибку. Тогда Брехт воскликнул: «Вот это хорошо! Тот, кто способен смеяться над самим собой, уже полубог. Ведь бог весь день смеется над самим собой».

...Брехт все время необычайно остро наблюдает за всем, и вдруг он такой, словно отсутствует. Он немного откинул голову и смотрит в угол. Не могу сказать, сколько это продолжалось, но, во всяком случае, мы уже начали беспокоиться. Постепенно все головы повернулись к тому углу. Большинство не увидело там ничего особо примечательного. Брехт медленно обернулся снова к нам, но так, будто он нас уже не видел. Он был далеко-далеко, и я поняла где. Потом он сказал: «Продолжайте, продолжайте...» Он не заметил нашего удивления, не заметил, как тихо заплакала девушка-еврейка, беженка из Германии.

Репетиция продолжалась.

Там в углу стоял красный флаг. Брехт побывал у своих земляков, у своих преследуемых земляков, там, где красного флага не видят...

...Много позже, когда он должен был покинуть Данию и работал уже в Америке, он закончил одно стихотворение такими строчками:

О флаг рабочих актеров,
В старом городе Кёбенхавн![33]

Он не забыл тот флаг в углу подвала».

После поездок в Москву и Нью-Йорк Брехт пишет статью «Эффект очуждения в китайском сценическом искусстве». Он обосновывает свое требование нового эпического, «неаристотелевского» театра опытом древнего искусства китайцев и своим личным опытом непосредственных наблюдений за повседневной жизнью, за ярмарочными клоунами и картинами в «панорамах», которые показывают за пфенниг на тех же ярмарках. Он упрямо ищет пути к новому театру, еще небывалому, но уже насущно необходимому. Но ищет пока за рабочим столом, в разговорах с друзьями и противниками, с горечью сознавая, что вне театра, вне сцены, без артистов его открытия, предположения, требования остаются безжизненной бумагой, исчезают, как дым сигары, выкуренной в очередном споре.

В Нью-Йорке он слышит те же возражения, что и в Москве и в Копенгагене: искусство сцены должно быть доступно самым неискушенным зрителям, должно быть не просто вразумительным, понятным, но в первую очередь увлекающим, заражающим.

Он возвращается к рабочему столу, и под соломенной крышей его мастерской продолжается этот спор с друзьями и знакомыми, с самим собой.

Начинает возникать драматический цикл «Страх и отчаяние третьей империи» – ряд эпизодов, сцен, связанных между собой только общим настроением и тем, что все они, как трещины в стекле вокруг пулевой пробоины, сходятся к одному выводу: Германией правит страх. Страх превращает смелых людей в трусов, а трусов делает предателями, негодяями; страх и предательство разрушают семьи, уничтожают любовь, дружбу, самоуважение. Эти сцены он пишет так, чтобы их могли играть актеры любого театра.

* * *

У кровати старый радиоприемник. Брехт привык к нему так же, как к своему старому дребезжащему «форду». Каждое утро он начинает тем, что включает приемник, и ночью выключает его уже после того, как заберется в постель и погасит свет. Сквозь шорохи, скрежеты, пронзительные писки, разноязычное лопотание и пряди музыки он выцеживает голоса друзей и врагов.

Немецкие дикторы усвоили особые интонации: вибрирование радостной гордости, придыхание мечтательного вдохновения и грудные унтертоны задушевной доверчивости. Они говорят об

окончательной, полной ликвидации безработицы, о строительстве лучших в мире автострад, о возрождении лучшей в мире немецкой армии, о радости матерей и отцов, которые любуются лихой выправкой сыновей, их прекрасными мундирами...

Лондон передает траурную музыку. Умер король Георг V.

В Париже премьер правительства Народного фронта, социалист Леон Блюм, обещает решительно подавить деятельность фашистских заговорщиков.

Москва рассказывает о новой Конституции. Снова рекордные прыжки парашютистов – Брехт вспоминает улыбку Нины Камневой. Врывается стонущая музыка реквиема. Умер Максим Горький. Несколько траурных дней. Все происходит торжественней и величавей, чем при погребении любого монарха. Так чествовать писателя может лишь государство рабочих и крестьян...

Рим празднует окончательную победу над Абиссинией, учреждается итальянская империя.

Душной летней ночью на разных языках звучит короткое известие: в Испании восстали воинские части. Реакционные генералы хотят свергнуть республиканское правительство. В мятеже участвуют «голубые рубашки» – фашистские отряды, называющие себя «Фаланга», и тайные союзы монархистов. Немецкие и итальянские самолеты перебрасывают подкрепления мятежникам из Марокко.

С этого дня каждое утро и каждый вечер Брехт ищет голоса, говорящие об Испании; в газетах и журналах прежде всего читает о боях в Астурии, в Каталонии, в горах Гвадаррамы, на улицах Толедо, на подступах к Мадриду...

Об Испании говорят с надеждой и восхищением. Впервые после того, как закончилась гражданская война в России, воюет народ. Не государство, не армия, а народ.

Поражения республиканцев вызывают боль, ранят, как горе близких. Немецкие дикторы торопятся сообщить о продвижении «национальных войск», злорадно толкуют о потерях «красных».

А Москва, Прага, Париж, Копенгаген, Лондон рассказывают о боях за Мадрид в старинных парках Каса дель Кампо, в Университетском городке. Народная милиция и регулярные войска республики наступают на Сарагосу, на Теруэль.

В республиканской армии появились новые части – интернациональные батальоны и бригады. В осажденный Мадрид пробираются антифашисты со всего мира; поляки создали батальон Домбровского, немцы – батальоны Тельмана и Эдгара Андрэ, болгары, чехи, югославы, венгры – батальон Димитрова, американцы и англичане – батальон Линкольна, итальянцы –

батальон Гарибальди, французов насчитывают целые полки. За Испанию сражаются добровольцы из Швеции, Норвегии, Дании, Бельгии, Голландии и многих других стран. Рут Берлау побывала там, она восхищенно рассказывает о беспримерном в истории войске гуманистов. Это солдаты не по мобилизации, не по приказу, не из послушания и не из корысти; они добровольцы, идущие в бой, на смерть не ради славы, не ради личной мести, а по велению совести. Они рвутся в Испанию, как шахтеры, которые спешат откапывать засыпанных товарищей, как матросы и рыбаки, гребущие на помощь тонущему судну. В интернациональных бригадах воплотились лучшие мечты и надежды человечества. То настоящее единство всех антифашистов, которое в Париже на конгрессе стало явью нескольких дней, в Испании становится реальностью, вооруженной винтовками и пушками. Пацифисты взяли оружие, поборники свободы личности добровольно подчиняются воинской дисциплине, вчерашние противники – социалисты и коммунисты – сражаются бок о бок против общего врага.

Брехт пишет короткую пьесу об Испании – «Винтовки Тересы Каррар». Он использует фабулу американской одноактной пьесы; вдова андалузского рыбака, упрямая гордая женщина не хочет, чтобы два ее сына участвовали в гражданской войне, не хочет отдавать ружья, спрятанные некогда мужем. Она верит обещаниям генералов-мятежников, которые уверяли, что не тронут нейтральных мирных жителей. Тщетно уговаривают ее брат и односельчане. Между тем старшего сына, мирно ловившего рыбу в заливе, расстреляли пулеметчики с фашистского корабля. Флот мятежников блокирует берег. Тогда Тереса Каррар достает ружья и вместе с братом и младшим сыном уходит в бой.

Эту пьесу ставят в Париже актеры-эмигранты, потом в Копенгагене рабочая любительская труппа. В обеих постановках Тересу Каррар играет Елена Вайгель. Впервые за несколько лет она снова на сцене. Брехт слышит и похвалы и насмешливо недоуменные вопросы: «Значит, вы отказались от своих принципов эпического театра? Ведь в этой пьесе все происходит, как в любой другой. Актеры вживаются в свои роли. Зрители им сострадают, сочувствуют. Не только экспансивные парижане, но даже сдержанные копенгагенцы утирают глаза; в зале так и рябят носовые платки... И сама госпожа Вайгель на прошлом спектакле, когда внесли тело убитого сына, заплакала неподдельно. Где уж тут „очуждение“, эпическая диалектика? Все ваши теории пошли на слом».

Да, это пьеса обычного «аристотелевского» театра. Но так

получилось не потому, что он отказался от своих взглядов. Идет война. Под огнем трудно перестраиваться. Нужны спектакли немедленные, быстрые, безоговорочно действенные. Все, что происходит сейчас в Испании, требует прежде всего прямого, непосредственного сочувствия, помощи. В этой пьесе главная задача та же, что у традиционного театра, – возбудить непосредственно эмоциональное отношение. Но чтобы все же не возникали пустые скоропреходящие иллюзии мнимой театральности, перед пьесой и после показывают кинохронику из Испании, проводят митинги. В данном случае именно это должно придавать ей «эпичность». Это, а также игра Вайгель. Она заплакала в тот вечер, когда пришли печальные новости с испанских фронтов. Тереса Каррар слышит выстрелы, думает, что сын ввязался в бой, проклинает его. Но потом приносят тело сына, которого она незаслуженно прокляла. Вайгель заплакала не потому, что она «вжилась» в образ. Артистка не могла скрыть своего личного отношения к событиям. Она пристрастна, как Елена Вайгель, а не как Тереса Каррар, поэтому и заплакала. Брехт считает, что слезы на сцене – ошибка, – артистка на миг утратила власть над собой, но это отнюдь не нарушение принципов эпической игры...

И хотя она показала
Все необходимое, чтобы понять рыбачку,
Она все же не превратилась без остатка
В эту рыбачку, а играла
Так, словно размышляла при этом,
Словно спрашивала себя постоянно:
«Как же это все было?»
И хотя не всегда угадывались ее мысли,
Она все же показала,
Что мысли эти ее заботят.
И таким образом побуждала всех
Размышлять[34].

В Москве с июля 1936 года издается ежемесячный немецкий журнал «Дас ворт». Редакция: Бредель, Брехт и Фейхтвангер. Трое редакторов живут в разных странах, встречаться им не удается, только переписываются, иногда разговаривают по телефону. В этом журнале Брехт публикует стихи, сцены из «Страха и отчаяния», статьи, отрывки пьес.

«Круглоголовых и остроголовых» поставили в Копенгагене на датском языке. Успех не слишком большой, но все же он хоть несколько уравновесил провал балета «Семь смертных грехов

мелкого буржуа». Копенгагенский королевский театр поставил этот балет через неделю после премьеры «Круглоголовых и остроголовых». Произведение прославленного содружества Брехт – Вайль захотел поглядеть сам король, но после первых же сцен он вышел, громко возмущаясь: «Нет, королевский театр предназначен не для подобных зрелищ». Балет сняли с постановки.

«Трехгрошовая опера» идет в Праге, в Нью-Йорке, в Париже.

Весной 1938 года в Париже Златан Дудов ставит «Страх и отчаяние третьей империи».

В эти годы самая популярная из всех пьес Брехта – «Винтовки Тересы Каррар». После Парижа ее играют в Копенгагене, в Лондоне, в Праге, в Нью-Йорке, в Сан-Франциско...

Из всех его созданий наиболее живучи: «Трехгрошовая опера» и «Винтовки». Ни одна из учебных пьес не находит ни настоящих артистов, ни аудитории, а «Мать» стараются превратить из учебной в обычную драму.

Значит ли это, что он ошибается, и не там ищет новые пути, и тщетно хочет создать новый театр? Нет, ведь он только начинает, ведь ни одной из новых пьес он не поставил сам, не испытал на сцене по-настоящему. Впрочем, «учебные», видимо, и впрямь слишком учебны. Точные, прочные скелеты, но не живые тела. Но значит ли это, что самый правильный путь указывают «Винтовки»? Нет, успех «Винтовок» вовсе не опровергает его новый театр, а только доказывает, что значит сейчас Испания.

Однако Брехт и сам любит эту пьесу. Любит за то, что она боец, за то, что нарушает законы. Неважно, что именно он установил эти законы; пьеса нарушила их, и живет, и воюет – и это хорошо. Любит еще и за то, что в ней Вайгель после долгой печальной разлуки с театром снова пришла на сцену.

> Теперь она гримируется. В белой каморке
> сидит, сутулясь, на скамейке бедняцкой.
> ...Но вот она готова
> и спрашивает озабоченно: принесен ли уже барабан,
> на котором выбивают громыхание далеких пушек,
> и повешена ли уже
> большая рыбацкая сеть?
> Тогда она встает. Маленькая женщина —
> великая воительница,
> чтобы, надев деревянные башмаки,
> идти показывать, как андалузская рыбачка
> воюет против генералов[35].

* * *

Испания сражается. И это самое важное из всего, что происходит в мире. Испания сражается вопреки тому, что немецкие и итальянские фашисты все откровенней, все щедрее помогают мятежникам. В то же время Международный комитет по невмешательству препятствует тем, кто хотел бы помочь республиканцам.

Но Испания сражается, и с ней сражаются антифашисты всех стран. «No pasaran!» – «Они не пройдут!» – девиз бойцов республики. Нужно остановить фашизм. Нужно разгромить его в открытом бою на фронтах. Однако нужно бить и по его глубоким тылам, по резервам. Куда не долетают снаряды из Мадрида и Барселоны, должны долететь листовки, слова радиопередач. Брехт пишет стихи, пишет для умников и простаков, для взрослых и детей.

Мой брат на самолете летал.
Повестка пришла ему вдруг.
Он уложил чемодан.
Он уехал на юг.
Чтобы земли завоевать,
ведь нам не хватает земли,
мой брат завоеватель,
уехал на край земли.
Мой брат завоевал жилплощадь
среди гвадаррамских дорог:
метр семьдесят – общая площадь,
и метр пятьдесят – потолок[36].

Испания сражается. Но все явственней неотвратимый конец. Фашистские армии затопили север и юг страны, на востоке прорываются к морю: республика разрезана. Мадриду грозит окружение.

Брехт слушает радио. Утром и вечером. Советские самолеты доставили на Северный полюс четырех смельчаков, они живут и работают на плавучей льдине; в Шанхае идут уличные бои; в Австрии готовится всенародное голосование – присоединяться ли к Германии; советские летчики летят в Америку через полюс.

В 1937 году в Париже собирается второй Международный конгресс писателей. Брехт говорит:

«Испанский народ, отстаивая с оружием в руках свою землю и свободу, отвоевывает принадлежащие ему творения

человеческого гения: на каждом километре испанской земли он защищает бесценные сантиметры холстов галереи Прадо.

...Культуру слишком долго защищали лишь на словах, тогда как удары наносились ей вполне материальными средствами. Сама культура – это не только творения духа. Она также, и даже в большей степени, является материальным благом. Отныне ее нужно защищать с оружием в руках».

Испания еще сражается. А из своего дома на тихом датском побережье Брехт все чаще слышит с моря гулкий рокот – раскаты орудийных басов. По ночам на морском горизонте видны зловещие вспышки – идут учения и маневры немецкого флота.

Он слушает радио. Оставляет недописанный лист в машинке, прерывает увлекательный спор о сценическом эпизоде в новой пьесе, беседу о только что возникшем стихотворении. И потом еще долго обсуждает с друзьями то, что услышал, что прочел в газете.

Фашизм наступает. Ползут, грохоча, танки. Тракторы тянут длинноствольные пушки. В небе гудят тяжелые самолеты. А по шоссе, по извилистым полевым дорогам катят колонны темных армейских машин. Топочут полки, дивизии, корпуса – бесконечные ряды графитно-серых шлемов. Тускло поблескивает вздыбленный стальной ворс штыков. Шагают. Катят. Ползут. А за ними вырастают концлагеря, пылают костры из книг, строятся новые тюрьмы, новые казармы. Скрипят зубами униженные. Стонут избитые. Вопят истязаемые. Плачут вдовы. Стучат молотки, сколачивающие гробы и виселицы. Скрежещут лопаты, копающие могилы. В Испании, в Китае, в Австрии, в Чехии... Кто на очереди?

Фашизм наступает. Брехт слышит все чаще голоса безнадежной тоски, голоса отчаяния.

Тревожны и сообщения из России: там раскрывают страшные заговоры. Тайными сотрудниками фашизма, шпионами и вредителями оказались бывшие члены правительства, руководящие деятели Коминтерна, прославленные военачальники Красной Армии.

В Коминтерне арестованы: Бела Кун, Реммеле, Ганс Нойман, Попов и Танев – те самые, что были с Димитровым. Неужели все они преступники?

Фейхтвангер прислал Брехту свою книгу «Москва 1937 года». Он прочитывает ее жадно, в один присест, потом перечитывает внимательно, пристально. Он хочет все понять до конца. Хочет убедиться в том, что Фейхтвангер действительно отвечает на самые трудные, самые больные вопросы. Спокойная обстоятельность очерков располагает к доверию. Брехт узнает

многое из того, что сам видел и слышал в Москве, и это подтверждает достоверность остального. Он знает Фейхтвангера – иронического и трезвого, рассудительного скептика, далекого от коммунизма. Он остается таким и в этой книжке, не скрывает всех своих оговорок и сомнений. Но, значит, тем более достоверно то, что он пишет о московских процессах. «С процессом Зиновьева и Каменева я ознакомился по печати и рассказам очевидцев. На процессе Пятакова и Радека я присутствовал лично. Во время первого процесса я находился в атмосфере Западной Европы, во время второго – в атмосфере Москвы. В первом случае на меня действовал воздух Европы, во втором – Москвы, и это дало мне возможность особенно остро ощутить ту грандиозную разницу, которая существует между Советским Союзом и Западом.

Некоторые из моих друзей, люди вообще довольно разумные, называют эти процессы от начала до конца трагикомичными, варварскими, не заслуживающими доверия, чудовищными как по содержанию, так и по форме. Целый ряд людей, принадлежавших ранее к друзьям Советского Союза, стали после этих процессов его противниками. Многих, видевших в общественном строе Союза идеал социалистической гуманности, этот процесс просто поставил в тупик; им казалось, что пули, поразившие Зиновьева и Каменева, убили вместе с ними и новый мир.

И мне тоже до тех пор, пока я находился в Европе, обвинения, предъявленные на процессе Зиновьева, казались не заслуживающими доверия. Мне казалось, что истерические признания обвиняемых добываются какими-то таинственными путями. Весь процесс представлялся мне какой-то театральной инсценировкой, поставленной с необычайно жутким, предельным искусством.

Но когда я присутствовал в Москве на втором процессе, когда я увидел и услышал Пятакова, Радека и их друзей, я почувствовал, что мои сомнения растворились, как соль в воде, под влиянием непосредственных впечатлений от того, что говорили подсудимые и как они это говорили. Если все это было вымышлено или подстроено, то я не знаю, что тогда значит правда.

…Суд, перед которым развернулся процесс, несомненно, можно рассматривать как некоторого рода партийный суд. Обвиняемые с юных лет принадлежали к партии, некоторые из них считались ее руководителями. Было бы ошибкой думать, что человек, привлеченный к партийному суду, мог бы вести себя так же, как человек перед обычным судом на Западе. Даже, казалось бы, простая оговорка Радека, обратившегося к судье: «товарищ

судья», и поправленного председателем: «говорите – гражданин судья», имела внутренний смысл. Обвиняемый чувствует себя еще связанным с партией, поэтому не случайно процесс с самого начала носил чуждый иностранцам характер дискуссии. Судьи, прокурор, обвиняемые – и это не только казалось – были связаны между собой узами общей цели. Они были подобны инженерам, испытывавшим совершенно новую сложную машину. Некоторые из них что-то в этой машине испортили, испортили не со злости, а просто потому, что своенравно хотели испробовать на ней свои теории по улучшению этой машины. Их методы оказались неправильными, но им эта машина не менее, чем другим, близка к сердцу, и поэтому они сообща с другими откровенно обсуждают свои ошибки. Их всех объединяет интерес к машине, любовь к ней. И это-то чувство и побуждает судей и обвиняемых так дружно сотрудничать друг с другом».

Фейхтвангер доказывает, что суровые чистки в России – историческая необходимость. Революционеры первых призывов – мятежники и разрушители – оказались несостоятельными, когда революция стала государством, которому нужны прежде всего строители, трезвые политики, деловитые хозяйственники, осмотрительные военные специалисты. Их вождь – Сталин, о котором Фейхтвангер пишет с уважением и симпатией. И потому, что он при этом выражает «свое недоумение по поводу иной раз безвкусно преувеличенного культа Сталина», его последующие похвалы этому «спокойному, логически мыслящему» человеку кажутся особенно убедительными. Брехт резко возражает тем, кто говорит, что Фейхтвангеру, буржуазному либералу и рационалисту, потому лишь нравится деятельность Сталина, что она ему понятна и соответствует его представлениям об истории, настоянным на смеси из Макиавелли и Вольтера, Достоевского и Ницше, соответствует его концепциям аморальности всякой власти. Фейхтвангеру понятна и нравится такая государственная деятельность именно потому, что ему никогда не были понятны и никогда не нравились теории Маркса и Ленина и деятельность настоящих коммунистов.

Брехт отвергает такие рассуждения, как догматическое доктринерство. Он верит, что Фейхтвангер прав потому, что мыслит разумно и понимает действительное соотношение сил в мире, где, с одной стороны, кровавая фашистская реакция душит Абиссинию, Испанию, Китай, готовит все новые войны, а с другой – первое в истории человечества государство рабочих и крестьян строит социализм и должно заботиться о своей обороне. Брехт соглашается с тем, что пишет Фейхтвангер.

«В общем я считаю поведение многих западных

интеллигентов в отношении Советского Союза близоруким и недостойным. Они не видят всемирно-исторических успехов, достигнутых Советским Союзом; они не хотят понять, что историю в перчатках делать нельзя. Они являются со своими абсолютными масштабами и хотят вымерить с точностью до одного миллиметра существующие в Советском Союзе пределы свободы и демократии. Как бы разумны и гуманны ни были цели Советского Союза, эти западные интеллигенты крайне строги, критикуя средства, которые применяет Советский Союз. Для них в данном случае не цель облагораживает средства, а средства оскверняют цель».

В августе 1937 года Брехт пишет Фейхтвангеру, что его книгу о России он находит «наилучшим из всего, что на эту тему появилось в западной литературе». Эта книга – «Решающий шаг к тому, чтобы рассматривать разум, как нечто принадлежащее человеческой практике, как нечто обладающее своей нравственностью и безнравственностью; и так лишь выясняется его (разума) экспериментальный характер, в котором (ведь заинтересовано все человечество и который пропадает, если разум подчинять застывшей морали, так как уже сама по себе природа экспериментирования сомнительна с точки зрения нравственности».

Пройдут годы. Он еще не раз будет убеждать других и себя в том, что «у разума своя нравственность», что нельзя мерить одной и той же мерой отношения человека к человеку и отношения между классами и партиями. Будет убеждать и будет верить, пока все эти умозрительные конструкции не обрушатся под лавинами фактов. И тогда окажется, что особая «экспериментальная нравственность» разума, которую так рационалистически исследовали и он и Фейхтвангер, не только жестока и лжива, но и самоубийственно неразумна. А «застывшая мораль», которую отверг автор «Ваала» и «Чрезвычайной меры», предстанет по-новому живой автору «Кавказского мелового круга» и «Дней Коммуны». Потому что эти простые нравственные основы человечности связывают евангелие и «принципы 1789 года» с «Коммунистическим манифестом» и моралью нового мира Социализма. Через много лет после того, как Брехт радовался московским очеркам Фейхтвангера, он строго осудит свою тогдашнюю рационалистическую софистику. И один из русских друзей прочитает ему горькие, мудрые стихи Пушкина, которые завершаются словами «Но строк печальных не смываю».

* * *

В Испании фашизм наступает по кровавым дорогам боев, по развалинам и пепелищам, а в Австрию немецкие армии вползают беспрепятственно походными колоннами. Несколько часов словесных перепалок в укромных кабинетах дипломатов, и вот уже в марте 1938 года по улицам Вены катят немецкие танки и Австрия становится провинцией германской империи, Гитлер публично клянется, что теперь он достиг всего, о чем мечтал, что отныне он хочет мира, и только мира. Через несколько месяцев немецкие танки рычат на границах Чехословакии. В газетах панические телеграммы о мобилизации. Потом успокоительные – о мюнхенских переговорах Чемберлена и Даладье с Гитлером и Муссолини, и, наконец, ликующие: соглашение достигнуто, мир сохранен, Германии отданы обширные северо-западные и северные районы Чехословакии.

Испания еще сражается. А по чешской земле уже ползут немецкие танки. С новой силой возобновилась война в Китае, японские армии наступают в глубь страны. Горят города и деревни. Японцы пытаются нападать и на Советский Союз. Летом 1938 года идут бои на границе Кореи у озера Хасан; летом 1939 года бои в Монголии: сражаются крупные войсковые соединения с танками и авиацией.

В Москве издаются на немецком языке журналы «Дас ворт» и «Интернациональная литература». Они публикуют стихи Брехта и отрывки из его пьесы «Страх и отчаяние третьей империи». Эти журналы и немецкие передачи московского радио – станции имени Коминтерна – и в 1937 и в 1938 году остаются трибунами немецких антифашистов. И Советский Союз единственное государство, которое оказывает практическую помощь народной Испании; там сражаются советские летчики и танкисты; там советские продукты, оружие, медикаменты – осязаемые воплощения настоящего интернационализма и социалистической природы великой страны.

Однако тревога все же не утихает. Из Москвы почти нет писем. Не отвечает Карола Неер, не отвечает Сергей Третьяков, не отвечает Бернгард Райх, не отвечает никто, кого он спрашивает о них. Только один случайно встреченный молодой журналист ответил решительно: Третьяков оказался врагом народа, японским шпионом.

Брехт убежден, что прав Фейхтвангер и те, кто рассуждает так же, как он. Они правы в конечном счете, в самом главном. Но этой разумной правотой все же не унять его боль, не рассеять горькое недоумение.

Мой учитель Третьяков,

большой, дружелюбный,
расстрелян, осужденный народным судом,
как шпион, его имя проклято,
его книги уничтожены, разговоры о нем
вызывают подозрение, умолкают.
А что, если он не виновен?
...Опасно говорить о том, что
враги могут быть и в народных судах,
ведь суды нужно чтить.
Бессмысленно требовать документальных —
черным по белому – доказательств вины;
таких документов не может быть.
Ведь у преступников были доказательства
их невиновности,
а у безвинных обычно никаких доказательств нет.
Значит, лучше всего молчать?
А если он не виновен?
То, что построили 5000 людей,
может разрушить один,
из 50 осужденных
один может быть невиновным.
А что, если он не виновен?
И если он не виновен,
что испытал он, идя умирать?

* * *

Среди новых датских друзей Брехта несколько молодых физиков – ученики Нильса Бора. Они рассказывают, что немецкий физик Отто Хан расщепил атом урана. Это пока еще единичный лабораторный опыт, но он означает начало новой эпохи в истории науки, в истории человечества. Ее предвещали уже открытия Эйнштейна, Планка, Резерфорда, Гейзенберга, но их работы оставались только достоянием ученых, совершали перевороты в лабораториях, в умах немногих посвященных. А высвобождение внутриатомной энергии отразится на жизни сотен миллионов людей, повлияет на судьбу всего человечества. Покорение атома значит не меньше, чем значило открытие рычага или покорение огня, и много больше, чем изобретение паровых и электрических машин.

Открываются источники такой мощи, такой энергии, которую и представить себе трудно. Горсть любого вещества, атомы

которого удастся расщепить, взорвется с силой, превосходящей гору динамита. Эту силу можно запрячь в мирную работу, однако можно превратить и в бомбы, в снаряды.

Тем более возрастает ответственность ученых, тех, кто открывает источники новых сил. Были времена, когда ученых подозревали в сговоре с дьяволом, преследовали, убивали. Джордано Бруно и Сервета сожгли, Галилея заставили отречься, угрожая костром. Но именно потому, что власти и церковь были врагами науки, она развивалась в общем независимо or их корыстолюбия и хищной воли. Теперь все наоборот. Ученых уже не сжигают, а холят и лелеют, ублажают почестями и роскошью. Но зато стараются завладеть их мыслями, плодами их трудов. Правления трестов и генеральные штабы, министры и шпионы рьяно охотятся за современными Бруно и Галилеями. И те, увлеченные своей наукой, не ведающие иных идеалов, кроме чистой радости познания, становятся оружейниками убийц, палачей и пиратов.

Старые инквизиторы убивали мыслителей, но мысль оставалась свободной. Новые инквизиторы покупают или порабощают мыслителей и заставляют мысль служить злодейству.

Брехт и раньше думал об этом. Когда он еще писал «Трехгрошовый роман», он видел, что в его панораме не хватает существенных красок – среди бандитов, дельцов, проституток, нищих, чиновников нет ученых, в числе дельцов, торгующих кораблями и рухлядью, совестью и лаской, патриотизмом и милосердием, нет дельцов, торгующих мыслью и знанием. Тогда же он начал писать новый роман. О китайских ученых, которые на деньги, завещанные богатым зерноторговцем, создали институт для исследования причин человеческих бедствий. Озабоченные тем, чтобы сохранить свой институт, они кропотливо и прилежно исследуют все, что возможно, только не настоящие источники бедствий; потому что важнейший из них – торговля зерном.

Роман он и назвал на китайский лад – «ТУИ» (сокращенная анаграмма слова «Ин-теллекту-ализм»). Папки с текстами и заметками помечались «Роман ТУИ». Китайский фон возник не случайно. Одновременно он писал «Книгу перемен» – новеллы, очерки, поэтические, философские размышления в прозе. Это название прямо повторяет заголовок древней китайской книги. С неизменно уважительным любопытством он снова и снова обращается к трудам китайских философов, которые изучали отношения людей между собой и связи человека с природой. В китайских стихах, изысканно простых, запечатлено любовное, но нелицеприятное восприятие мира, увлеченное, но сдержанное

поэтическое исследование жизни.

Он хочет видеть и понимать так, чтобы ни сострадание, ни гнев не могли ослабить зоркость взгляда и силу мысли. Учиться и учить этому необходимо сначала на опыте давних событий, в произведениях на такие темы, которые не задевают непосредственно, не встречают предвзятого пристрастия. Маркс был прав: если бы от законов математики зависели материальные интересы людей, за признание или отрицание этих законов велись бы кровопролитные войны.

И еще одна китайская папка: «Добрый человек из Сезуана». История доброй проститутки, которая для того, чтобы творить добро, вынуждена время от времени надевать личину жестокого, расчетливого дельца. Бессильно и беззащитно одинокое добро. Нераздельны добро и зло в мире, где все продается и покупается. Из этого «сезуанского корня» возник отдельным ростком балет «Семь смертных грехов». Но старая папка остается под рукой. Она только начата. Это будет драма-притча. Китайские имена в ней вовсе не случайная условность. В новом театре должна оживать вежливая, но строгая правдивость наивно-мудрой китайской поэзии и сдержанная, тихая, но внятная, утренне отчетливая выразительность китайских рисунков.

Но как сейчас сохранить мудрое спокойствие в беспокойной и бессмысленной жизни?

Молодой физик рассказывает: Эйнштейн и Нильс Бор озабочены тем, что в немецких лабораториях уже приближаются к открытию источников внутриатомной энергии. В руках фашистов она станет разрушительной, смертоносной. Галилей мог покориться, формально отречься от истины, но потом сказать «а все-таки она вертится». Его наука продолжала развиваться, утверждая истину, познавая ее все глубже. Нынешние Галилеи могут говорить все что угодно, но, покорившись властям, они подчиняют им свои мысли и свои дела. Они могут быть убеждены, что живут лишь для науки, могут верить, что, поступаясь одной истиной, они облегчают себе изучение другой. Но в действительности они предают, проституируют науку, заставляя истину служить лжи и смерти.

Настоящий герой современной трагедии именно ученый отступник Галилей, он, а не злополучный грузчик Гэли Гэй, несчастье которого тоже в том, что он не мог сказать «нет». Гэли Гэй отступился только от себя самого и повинен только в злодеяниях, которые сам совершил, как солдат, как двуногая машина убийства. А Галилей отступился от науки, от правды, открытой лично им, но необходимой всем людям. И он повинен не только в своем отступничестве, но и в тех преступлениях,

которые совершат его наследники, его подражатели в других столетиях.

На столе Брехта новая папка – «Жизнь Галилея». В ней листы с набросками сцен, речей, выписки из книг по астрономии и физике. Галилей ведь и сам написал драму. Его «Discorsi» – «Разговоры» о новой механике тоже драматический эпос – повествование и спор, поиски истины.

* * *

Рядом с папками «Роман ТУИ», «Жизнь Галилея» и «Добрый человек из Сезуана», рядом с листками стихов о древнем китайском философе Лао Цзы и стихов, обращенных к узникам немецких концлагерей, рядом с гранками первого тома избранных драм, которые печатают в Праге, папка: «Дела господина Юлия Цезаря».

О прославленном полководце, основателе Римской империи рассказывают: его приятель умный циничный банкир в беседах-воспоминаниях и секретарь Цезаря, молодой, образованный, поэтически одаренный раб в своем дневнике. Оба рассказывают о нем с симпатией, но правдиво, ничего не скрывая. Правдиво еще и потому, что не видят особого зла в том, что он делает. Так возникает образ прожженного деляги-политикана, умного, беспутного, властолюбивого и корыстного. Вся его политическая карьера демагога – «борца за мир и демократию» – неотделима от его стяжательских интересов. Общественная жизнь и экономика Рима изображаются в романе с помощью нарочито подчеркнуто современных понятий. Брехт настойчиво напоминает о событиях новейших времен, о политических деятелях и «деловых» людях современности.

Как бандит-бизнесмен Мэкки-Нож и филантроп-бизнесмен Пичем, так и политик-бизнесмен-бандит Юлий Цезарь и все его уголовные и деловые друзья и враги суть предметные образные выражения скрытых законов истории, открытых Марксом. Но пишет Брехт все же именно о Мэкки и Цезаре, о Иоанне Дарк и Пелагее Власовой потому, что каждый из этих характеров сам по себе ему интересен, возбуждает его воображение.

Юлий Цезарь занимал его еще в гимназии, когда он переводил главы из «Галльской войны», зубрил речь Цицерона против Катилины и когда читал драму Шекспира, когда узнавал, что само имя Цезаря стало нарицательным, породило новые слова-понятия: «кесарь», «царь», «кайзер», «цезаризм».

Стучит машинка, тянутся серые строчки – тонкие тропки; по

ним прорываться толпам и походным колоннам слов, мыслей, картин. Стучит машинка. Галилей рассказывает о вращении Земли, об истине, которая переворачивает все прежние представления о мире. Не солнце вокруг нас, а мы вокруг солнца. Нет незыблемой тверди, есть непрерывное движение.

Стучит машинка. Тонкие каналы – капилляры строк должны пропустить широкие потоки старых и новых истин.

Он встает, шагает вдоль длинного стола. Он, как всегда, прочтет вслух только что написанное друзьям, которые терпеливо ждут, листая газеты, негромко переговариваясь в дальнем краю конюшни-мастерской. Смолкла машинка. Слышен ветер; густой морской ветер шуршит соломой на крыше и вдруг рывком вытряхивает, рассыпает далекое рокотание – опять стреляют немецкие корабли. Он включает приемник, патетический баритон вещает по-немецки: «Древняя миссия германцев на востоке. Мощь германского оружия – гарантия мира».

* * *

В марте 1939 года вопреки Мюнхенскому договору, который был подписан всего полгода назад, немецкие войска вступили в Чехию – республика Чехословакия перестала существовать. Вместо нее появились: протекторат Богемии и Моравии, новая область германской империи и карликовое фашистское государство Словакия.

В марте пал Мадрид, последние отряды республиканской армии отступают через французскую границу, прикрывая нескончаемые потоки беженцев. Во Франции их ждут загоны, обнесенные колючей проволокой, охраняемые сенегальскими стрелками.

Гитлер заключил пакт о ненападении с Данией. Давно ли заключал он такие пакты с Австрией, с Чехословакией? С Польшей у него даже договор о дружбе, но газеты уже сообщают о нацистских бесчинствах в Данциге, а берлинское радио сетует на то, что в Польше преследуют немцев; передает лекции о том, как немцы сеяли культуру и цивилизацию в привислинских землях, строили города Кракау и Лемберг.

Когда правительства
Пишут пакты о мире,
Простой человек,
Пиши завещание.

Когда газеты и радио стали особенно много и красноречиво писать о германско-датском добром соседстве, Брехт покинул тихое убежище у Свендборга и в апреле перебрался в Швецию.

В мае умер отец. Они не встречались уже шесть лет. Только несколько раз говорили по телефону.

После «Трехгрошовой оперы» директор Брехт все еще иногда встречал сына ироническими и сердитыми шутками: «Ты стал, говорят, коммунистом, чего ж ты не раздаешь своих денег безработным? Зачем тебе автомобиль, если твои товарищи ходят пешком в драных ботинках?» Слава драматурга и поэта Брехта явно льстила отцу, хотя и казалась иногда сомнительной, зато собственный дом в Берлине радовал и внушал уважение. Так же как «форд» – пусть неказистый, подержанный, а все же – «мой старший теперь по новой моде, катается в своей машине».

Но тем больнее должно было поразить старика все, что произошло в 1933 году, бегство сына за границу, костры, на которых сжигали его книги, указ о лишении гражданства, а потом годы разлуки, редкие письма из чужих краев.

Что думал о нем отец в последние годы жизни? Имя Брехта вновь появилось в немецкой печати в 1937—1938 годах, когда Геббельс устроил передвижную выставку: «Искусство вырождения – или культурбольшевизм», которую возили по всем городам Германии. Картины и рисунки экспрессионистов Кокошки, Барлаха, Гросса, абстрактные полотна Клее, Кандинского, Арпа, снимки и макеты спектаклей Пискатора, Есснера и Брехта, тексты его зонгов, пластинки с записями произведений Шенберга и Хиндемита сопровождались комментариями, объяснявшими, что все это проникнуто зловредными еврейскими, негритянскими, русскими, французскими, американскими и иными чужеродными влияниями, служит разложению и большевизации молодежи и враждебно истинно германскому национал-социалистическому духу.

Невесело было старому директору Брехту, читая и слушая, как поносили его сына, временами узнавать в злобной брани те же суждения, которые сам он когда-то высказывал.

Смерть отца обрывала еще одну живую связь Брехта с юностью, с Аугсбургом, со всем, что осталось там. Казалось, это почти неприметная тонкая-тонкая нить. Но вот оборвалась и саднит жестокой болью ощущение холодной пустоты.

* * *

Семью Брехта и обеих его постоянных сотрудниц пригласила

в Швецию известная артистка Найма Вифстранд; она сняла для гостей виллу вблизи Стокгольма, познакомила их с режиссерами, литера-горами, артистами.

Брехт сразу же засел за работу. В новом светлом жилище над тихим серо-голубым заливом возникает его обычная мастерская: стол с машинкой и стопами папок, столы и стулья, заваленные книгами и газетами, портрет китайского мудреца, жужжащее бормотание приемника, терпкий запах сигарного дыма.

И как всегда, по вечерам приходят друзья, знакомые и незнакомые. Приходят участники боев в Испании. Часами не умолкают споры: можно ли было предотвратить гибель Испанской республики, кто повинен в ней, когда и какие ошибки были свершены? Брехт вспоминает: шесть лет тому назад в Швейцарии, в Париже так же спорили немецкие эмигранты. Неужели еще долго отступать, покидая страну за страной, и потом кричать друг на друга, упрекать, доказывать: «Мы были правы», «Нет, мы...»? Между тем друзья умирают в застенках, молчат бессильные в тюремных камерах, в бараках концлагерей. А самодовольные палачи ликуют, маршируют на парадах, орут о победах, требуют новой крови. И вокруг них уже притихли будущие жертвы, мирные, неуклюжие, растерянные или даже завидующие силе, скрывающие трусливые расчеты, надежды на то, что пожрут не их, а других.

Немецкое радио все назойливее и крикливее жалуется на преследования немцев в Польше.

Внезапно врывается сообщение: Риббентроп в Москве – заключен пакт о ненападении, говорят о советско-германской дружбе. Сперва никто не хочет верить. Потом одни радуются: теперь войны не будет, этот пакт – гарантия мира. Другие в отчаянии: Гитлеру удалось нейтрализовать самого сильного из возможных противников, теперь Германия будет наступать неудержимо. Среди друзей Брехта растерянность. Накал споров растет с каждым днем, с каждой радиопередачей. Грета хвалит Советское правительство – это гениальный маневр; англо-французская дипломатия рассчитывала на то, чтобы стравить Германию с Россией, пусть истекают кровью, ослабляют друг друга. А теперь они сами остались лицом к лицу с Гитлером, они его растили, приручали, натаскивали против Москвы, а теперь он рычит на них. Это выгодно Советам, а все, что полезно Советам, полезно рабочему классу и антифашистам всего мира...

Ей возражают, печально или возмущенно: пакт укрепляет Гитлера, и Советскому Союзу это не может быть полезно. И значит, Сталин, предавая антифашистский фронт, предает свой народ. Самые ожесточенные говорят: теперь понятно, зачем

понадобились недавние репрессии; Сталин убирал тех, кто мог помешать его новой внешней политике. Услышав это, Брехт приходит в ярость. Можно одобрять или не одобрять дипломатические маневры Советского правительства, но бесспорно, что они только средства. А цель – социализм. Нужно помнить, что это первое в мире государство рабочих и крестьян. Сохранить и обезопасить его сейчас важнее всего.

Начинается война. Уже через две недели очевидно катастрофическое поражение Польши; а на Западном фронте ведутся лишь символические перестрелки. Варшава горит, горят города и деревни. Советские войска переходят польскую границу, движутся на запад. Лихорадочное ожидание. Кто-то уже радуется: Красная Армия разгромит гитлеровцев. Проходят дни, полные противоречивых слухов и мучительных сомнений. Брехту все труднее отвечать на вопросы, которые задают отчаявшиеся, озлобленные или растерянные люди, и на те, которые сам он задает себе. Шведские газеты перепечатывают статьи из советской печати о национально-освободительной борьбе украинцев и белорусов, сообщения о мирных встречах частей Красной Армии и немецких войск, об установлении демаркационной линии. Социал-демократические комментаторы иронизируют и проклинают. Брехт признается, что ему трудно понять и одобрить все внезапные крутые изменения внешней политики и пропаганды Советского Союза. Но совершенно очевидны их плодотворные результаты. Раздвигаются границы. Продолжается мирное строительство. Миллионы людей избавлены от капиталистической эксплуатации. Нет, нельзя поддаваться сомнениям. Действуют неумолимые законы исторической необходимости, и смысл его жизни определен пониманием этих законов. Чтобы сохранить от войны отечество всех трудящихся, чтобы укрепить его и расширить земли, никакие жертвы не велики. Даже если приходится жертвовать своими надеждами. Это больно и трудно сознавать, но это необходимо.

* * *

Польша исчезла с карты. Дважды в сутки передаются сводки о перестрелках и поисках разведчиков между линиями Мажино и Зигфрида, реже о налетах авиации и действиях подводных лодок. Швеция нейтральна. Шведские города не затемнены. В гостиницах, в ресторанах Стокгольма звучит и английская и немецкая речь. Газеты бесстрастно публикуют сводки и тех и других воюющих армий.

Война идет и, видимо, будет долгой. Государства могут быть нейтральными. Писатель нет. Революционеры вправе прибегать к дипломатии, когда это необходимо. А революционный художник может, конечно, хитрить, как Уленшпигель или Швейк, но его хитроумие не дипломатия, не допускает ни перемирий, ни пактов о ненападении. Брехт продолжает непримиримо воевать с фашизмом. Теперь ему только труднее стало: все меньше издательств, журналов, газет, все меньше возможностей ставить пьесы.

В нейтральной Швеции власти косо смотрят на немцев-изгнанников, на тех, кого преследуют грозные победители Австрии, Чехословакии, Польши.

Брехт пишет короткие пьесы для рабочих театров Швеции и Дании под псевдонимом «Джон Кент». Для шведов – скетч «Почем железо».

У торговца железом Свендсона завелся постоянный покупатель, весьма подозрительный субъект, но покупает он исправно и платит наличными. Свендсон узнает, что этот субъект убил и ограбил его старых приятелей: торговца сигарами Австрина и обувщика Чеха, и теперь нагло расплачивается краденными сигарами и башмаками. Но Свендсон торгует с ним – дело есть дело. Другие торговцы: мадам Галл и господин Брит объединились, чтобы управиться с грабителем, но Свендсон уверяет, что превыше всего ценит мир, и остается нейтральным. Между тем бандит изготовил из железа, приобретенного у Свендсона, пистолеты-автоматы и, вооружив свою шайку, грабит и этого сговорчивого поставщика.

В пьесе для датчан «Дансен» действуют те же персонажи, но еще и свиноторговец Дансен – приятель Свендсона, который доверяет ему ключ от своего склада железа. Корыстолюбивый, но доверчивый Дансен вступает в соглашение с бандитом – тот и его постоянный клиент, скупает свиней не торгуясь. Дансен вручает ему ключ от склада, предает своих северных друзей, которым угрожает бандит, и в конце концов сам становится его жертвой,

«Почем железо» Брехт вместе с Рут Берлау поставили на сцене рабочего клуба в Стокгольме. Но в Дании не успели поставить пьесу, которая была прямым вызовом гитлеровцам. К тому времени, когда ее стали разучивать актеры-любители, немецкие войска уже маршировали по дорогам Дании и на улицах Копенгагена патрулировали немецкие «полевые» жандармы.

* * *

Осенью 1939 года Брехт стремительно в течение нескольких недель пишет большую драму «Мамаша Кураж и ее дети. Хроника времен Тридцатилетней войны».

Почему он вспомнил именно о Тридцатилетней войне? Ведь за триста лет с тех пор было немало войн. Из опыта любой давней войны мог бы черпать художник, воплощая злободневную правду, так, чтобы не дать повода обвинителям говорить о «злоупотреблении гостеприимством» нейтральной Швеции. А ведь из этой страны, теперь так озабоченной своим доходным нейтралитетом, некогда отправлялись в чужие края армии завоевателей. В Тридцатилетней войне тесно переплелись исторические судьбы шведов и немцев. Для Швеции она была успешной, и хотя король Густав Адольф был убит в бою, но обширные немецкие, польские и прибалтийские земли стали надолго владениями шведской короны. Об этой войне в Швеции напоминать удобнее, чем, например, о Полтавском походе, о войнах с Россией, когда были утрачены все прежние завоевания. Зато Германии те страшные тридцать лет стали на века памятны, как пора бесславных и гибельных кровопролитий, разрухи и одичания.

Вспоминая о Тридцатилетней войне, Брехт не может не вспомнить о Гансе Гриммельсхаузене, который был ее участником и бытописателем. Его роман «Приключения Симплициссимуса» – неторопливое, реалистическое повествование о буднях войны, кое-где приправленное сказочной фантастикой, – дополняют «Симплицианские повести». Одна из них посвящена «отъявленной обманщице и бродяге Кураж» – распутнице и стяжательнице, которая сперва богатеет, обирая любовников-офицеров, а постарев и разорившись, становится маркитанткой.

Героем должна быть женщина; пьесу ждет Стокгольмский театр, и Найма Вифстранд давно мечтает о ней – ведь Брехт прославлен как создатель великолепных женских ролей в «Трехгрошовой опере», в «Святой Иоанне», в «Матери» и в «Винтовках Тересы Каррар». Маркитантка – подходящее ремесло для героини антивоенной пьесы. Маркитантка – это торговка и кабатчица, сопровождающая армии. Для нее война – доход, быт, работа. Она живет войной и для войны. Но это жизнь для смерти и за счет смертей.

Он пишет быстро, неотрывно. Встает еще до рассвета. К завтраку приносит уже несколько страниц, читает вслух домашним.

Он пишет пьесу, которая должна быть обращена ко всем, кто надеется, что война их не затронет, и прежде всего к тем, кто рассчитывает на выгоду от войны. Есть такие и в Швеции.

«Когда я писал, мне представлялось, что со сцен нескольких больших городов прозвучит предупреждение драматурга, предупреждение о том, что кто хочет завтракать с чертом, должен запастись длинной ложкой».

Войне всего нужнее люди.
Война погибнет без людей.

...Анна Фирлинг, прозванная за лихость Мамаша Кураж, – маркитантка. Корыстная, жадная торговка и храбрая, смышленая, остроумная женщина. Настоящая женщина, умеющая любить и влюблять в себя. И конечно – мать. А распутную молодость героини Гриммельсхаузена воплощает полковая шлюха Иветта.

Библия рассказывает о Иове многострадальном, которого бог, поспорив с дьяволом, испытывал, насылая на него все мыслимые беды, убивая его детей. Мамаша Кураж отчасти сродни Иову, она тоже остается верна своему жестокому, бессмысленно и беспощадно убийственному богу – войне, которая пожирает всех ее детей, ее достаток и ее последнюю любовь, последнюю надежду на счастье и покой.

Дочь Мамаши Кураж – вторая героиня пьесы. В ней олицетворение самых простых, естественных сил человечности и тем самым живое отрицание войны. Она немая. Немая потому, что в бессловесности и мимике отчетливей выражается индивидуальное своеобразие поведения и повадки людей, их характера и взаимоотношений, – все то, что Брехт считает важнейшей основой актерского искусства, объединяя в понятии «гестус» (буквально «жест»). Но еще и потому немая, чтобы ее могла играть Вайгель на сцене любого театра и в Швеции и в Америке, куда их настойчиво зовут уже осевшие там друзья.

Все, кому он читает «Мамашу Кураж», говорят, что это лучшая из его пьес. В ней живая правда – настоящие люди, противоречивые, сложные в простоте, изменчивые в постоянстве, – и вместе с тем четкая конструкция, последовательное развитие основной фабулы, как в учебных пьесах. В ней «вааловское» жизнелюбие – озорное, плотское, беззастенчивое, и швейковская лукаво-наивная ухмылка, и ясная беспощадная мысль историка-материалиста, ненавидящего войну, но разумно, пристально исследующего ее природу, и неподдельное человеколюбие, добрая, нежная душевность.

Пьеса готова. Но ставить ее никто не собирается. Шведские власти все подозрительней и строже к немецким эмигрантам, особенно к таким, кто связан с коммунистами.

Началась советско-финская война. Правые и социал-

демократические газеты проклинают «советский империализм», радуются потерям Красной Армии, ждут вмешательства Англии и Франции. В Стокгольме собирают пожертвования на помощь Финляндии, торжественно провожают добровольцев. Сообщения о боях на Карельском перешейке вытесняют сводки с Западного фронта. Газета компартии запрещена.

В политической борьбе решаются задачи на очень большие числа. Полководцы и государственные деятели бывают вынуждены, заботясь о миллионах людей, пренебрегать единицами, десятками, сотнями. Чтобы спасти армию, необходимо иногда пожертвовать полком, чтобы спасти полк – ротой. Это нелегко бывает понять тому, кто сам должен погибнуть. Так возникают различия между героями и обыкновенными людьми. Но писатель, художник обязан понимать и тех и других, обязан думать о каждом отдельном человеке. Миллион людей нельзя себе представить, невозможно изобразить. Художник-марксист должен помнить и думать о миллионах. Но увидеть и показать он может одного-двух-десять-двадцать. Лучше и точнее всего самого себя – и просто себя и себя, воображаемого другим. Философ, социолог старается понимать множество, писатель обязан понимать одного человека; и не только понимать, но и ощущать, сочувствовать, сострадать. Если он этого не может, значит он не художник. Если только сочувствует, только ощущает, но не понимает, – не реалист, а если понимает не полно, не сознает того, что связывает одного человека с миллионами, – не марксист.

Брехт хочет все понимать, поэтому он писал «Чрезвычайную меру» и все учебные пьесы, поэтому пишет «Жизнь Галилея». Но он художник, он не может только понимать. Поэтому он пишет «Винтовки Тересы Каррар». Поэтому неутолимой болью каждая мысль о Сергее Третьякове, о Кароле Неер, о Райхе, о том финском крестьянине, который сжег свой дом и тащится по снежной дороге, и о том немецком парне в стальном шлеме и кованых сапогах, который с вытаращенными от ужаса и доблести глазами выбирается из окопа навстречу пулям, и о его матери, захлебывающейся слезами над черной бумажкой: «пал за фюрера и народ». Поэтому, приговаривая торговку Мамашу Кураж к страшному одиночеству, к бессрочной беде, художник вместе с ней бесслезно плачет над трупом дочери, вместе с ней седеет от горя и тоски.

* * *

С немецкого туристского парохода в шведском порту бежали двое – муж и жена, они просят убежища, они антифашисты. Но полиция арестовывает их, с тем чтобы «вернуть» германским властям. Тщетно пытаются друзья Брехта и он сам добиться освобождения. Министр иностранных дел в отъезде, и никто, кроме него, не вправе вмешиваться, когда речь идет о судьбе иностранцев. И хотя в Швеции социал-демократическое правительство и многие высокопоставленные люди сочувствуют немецким антифашистам, но в Европе идет война, и шведский нейтралитет нужно беречь очень заботливо, а в полиции есть реакционеры, симпатизирующие гитлеровцам. Обоих беглецов передают на немецкое судно. Их отправляют на смерть.

Значит, и Швеция перестала быть надежным убежищем. Задержаны еще несколько эмигрантов. Все упорнее слухи о тайном сговоре гитлеровцев с фашистами и правыми партиями Скандинавских стран. А Брехт уже привлек внимание полиции. Нет, он не собирается стать мучеником. Такая роль не для него. В первом порыве он может очертя голову броситься на помощь товарищу, он умеет глядеть, не мигая, навстречу любой опасности, не отступает перед угрозами, но, когда есть время размышлять, он спокойно рассчитывает, как избежать риска, как уклониться от беды. Упрямую и хитрую отвагу Швейка он предпочитает безрассудно-самозабвенной жертвенности Дон-Кихота.

Из Швеции надо уезжать. Раньше он отказывался от приглашений в США, потом все откладывал, теперь стало труднее получить визы.

Брехту пишут, что американский консул в Финляндии сочувственно относится к немецким антифашистам, более покладист, чем его стокгольмский коллега. Советско-финская война закончилась, в Хельсинки новое правительство. Красная Армия заняла опорные пункты на финском побережье, и значит, гитлеровцам туда закрыт доступ. Финская писательница-коммунистка Хелла Вуолиоки приглашает семью и друзей Брехта быть ее гостями.

Начинается немецкое вторжение в Данию и Норвегию; немецкие танки уже приближаются к шведским границам. Что остановит их, если Гитлер вздумает захватить еще и шведские рудники и заводы? Брехт собирается быстро. Он не может увезти все чемоданы с рукописями, книгами, папками всяческих материалов и вырезок. Попытка сдать их на хранение в Королевскую библиотеку Стокгольма решительно отвергнута. Наконец удается пристроить весь громоздкий архив в квартире рабочего-коммуниста. Позднее шведские товарищи перешлют.

Снова в путь. Все дальше и дальше от Германии.

Сын задает мне вопрос:
«Учить ли мне математику?»
Зачем? – хочу я ответить ему. То, что два куска хлеба
Больше, чем один кусок, ты заметишь и так.
Сын задает мне вопрос:
«Учить ли мне французский?»
Зачем? – хочу я ответить ему. Эта страна погибает.
А если
Ты просто потрешь себе брюхо рукой и будешь стонать,
Тебя и так все поймут.
Сын задает мне вопрос:
«Учить ли мне историю?»
Зачем? – хочу я ответить ему. Лучше учись голову прятать в канаве,
И тогда ты, может быть, уцелеешь.
– Да, учи математику, – говорю я ему, —
Учи французский, учи историю![37]

Глава седьмая
Искатель правды на рынках лжи

Каждое утро, чтобы на хлеб заработать,
Иду я на рынок, где ложью торгуют.
Полон надежд,
Становлюсь я в ряды продавцов.

«Голливуд»

В это мрачное время
Будут ли петь?
Да, будут петь —
Про это мрачное время.

В апреле 1940 года Брехт, его семья и друзья-сотрудники Рут Берлау и Маргарет Штеффин переехали в Финляндию. В Хельсинки они сняли большую, но совершенно пустую квартиру. Вайгель достала грузовик и несколько часов ездила с финскими друзьями по городу: в одном месте им одолжили кровать, в другом шкаф, потом стулья, еще кровать, столы. К вечеру квартира обставлена.

Брехт устраивает свою рабочую комнату, как везде: стол с пишущей машинкой и штабелями рукописей, книг, папок; на стене портрет китайского скептика; приемник у кровати.

Немецкие войска захватили Данию и Голландию, ведут бои в Норвегии и Бельгии, прорываются на север Франции, обходя пограничные укрепления, – пресловутую линию Мажино.

Это год, о котором говорить будут много,
Это год, о котором молчать будут много.
Старики видят, как умирают юные,
Дураки видят, как умирают умные.
Земля не родит больше, а пожирает,
С неба падает не дождь, а только железо.

Брехт вырезает из газет и журналов снимки: военные эпизоды, солдатские могилы, встречи государственных деятелей, уличные сценки, лица детей. К каждому снимку сочиняет короткий стишок – он составляет «Хрестоматию войны».

6 мая он записывает в дневник, что «всерьез берется за „Доброго человека из Сезуана“. Месяц спустя он отмечает, что вместе с Гретой просматривает эту пьесу „слово за словом“.

Хелла Вуолиоки предоставила Брехту, его семье и сотрудникам просторный дом в своем имении Мэрлебэк; здесь хорошо работать в тени темных елей и светлых берез, в густой тишине северного лета.

Но из приемника непрерывно сочится тревога, немецкие армии наступают неудержимо. Взят Седан, взят Дюнкерк, взят Париж. Брехт слушает зловещие фанфарные сигналы – это берлинское радио возвещает очередную победную сводку. Потом они с Гретой снова обсуждают судьбу сказочной китаянки, которая тщетно хочет быть доброй. И снова говорят о войне, о страшных бедствиях, их так трудно представить себе здесь в заповеднике мирного благополучия.

О прохладная пища! Запах ели тенистой,
Шумя на ветру, по ночам проникает в тебя.
А с ним дыхание парного молока из глиняных кувшинов
И запах копченого сала из каменного погреба.
Пиво, козий сыр, свежий хлеб, крыжовник,
Собранный в росистых кустах на рассвете.
О, если б сюда пригласить мог я вас.
Кто за морем настигнут голодной войной.

26 июня. «В общем и целом закончил „Доброго человека“... Много больше трудностей с тех пор, как я десять лет назад за него взялся». И снова через несколько дней: «Эта пьеса дается мне много труднее, чем любая из всех прежних...», «С тех пор как я начал последний вариант „Доброго человека“, рухнула одна великая держава, а другая колеблется».

30 июня. «Невозможно закончить пьесу без сцены. Кроме „Матери“ и „Круглоголовых“, все, что я написал после „Иоанны“, так и не испытано [сценой]».

9 августа. «Мелкие поправки к „Доброму человеку“ требуют от меня стольких же недель, сколько дней я тратил на то, чтобы написать целую сцену... Главное – никакой китайщины. Это пьеса-притча, обращенная ко всем. Добрый человек прежде всего просто человек. Живой, нестандартный и не может быть добр каждое мгновение. А становясь злым, не может быть неизменно стереотипно зол. Моральные свойства нужно социально мотивировать. Необходимо, очевидно, показать, что легко быть добрым и трудно быть злым».

Тут же горькое восклицание: «Как можно себе представить,

что это когда-нибудь снова обретет смысл? Нет, это не риторический вопрос. Мне необходимо суметь это себе представить»...

27 августа. «Вместе с Х. В. [Хелла Вуолиоки] начали народную пьесу для финского конкурса. Приключения финского помещика и его шофера. Помещик человечен, только когда пьян, потому что тогда он забывает о своих интересах».

Хелла рассказывает, что пьянство – неистощимая почва для финских шуток и анекдотов. Северяне пьют много и крепко, в скандинавских парламентах то и дело требуют «сухого закона». Брехт вспоминает Чаплина, «Огни большого города». Пьянчуга миллионер, пока пьян, дружит с бедняком Чарли, который спас ему жизнь, но, протрезвившись, не узнает его и прогоняет. Великолепная основа комедии. У Кафки есть рассказ «Отчет для Академии». Обезьяна рассказывает о том, как она стала человеком, научившись пить водку. Швейк предпочитал пьяных начальников трезвым. «Фельдкурат» – армейский поп, у которого он был денщиком, напившись, становится даже совестлив и правдив.

Хелла, оказывается, уже начала писать комедию: крестьянский парень, увидев фотографию красивой дочери помещика, влюбился в нее, нанялся к отцу шофером. Помещик-пьяница, нелепо смешной во хмелю и злобный с похмелья. Любовь шофера и дочери помещика торжествует.

Брехт вносит первые изменения. Помещик, напившись, становится добрым и остроумным, озорным и смелым, но главное – бескорыстным. Хмель выключает его классовое сознание и классовые инстинкты. А когда он трезв, он своекорыстен и бессердечен. Так получается интересная роль для актера. Психологически это, может быть, и недостоверно, зато социально правильно. Комедия не психологическая драма.

Возникает пьеса «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Хелла замечательно рассказывает веселые были и небылицы, пересыпанные крупной чистой солью народного юмора. Она говорит с мелодичным шепелявым финским акцентом, сама искренне удивляется диковинным событиям и заразительно смеется неторопливым лукавым шуткам. Брехт и Вайгель подзадоривают Хеллу, напоминают ее прежние рассказы, просят повторить. Всем весело, дети хохочут до слез. Рассказчица в ударе, а Грета, спрятавшись за большим фикусом, стенографирует. На следующий день Брехт читает изумленной Хелле сцену, в которой звучат ее рассказы.

Брехт ходит в ближайшую деревню, где на рынке своеобразная биржа труда: помещики и богатые крестьяне

нанимают батраков. Он приглядывается к их повадкам и жестам, прислушивается к интонациям. Пишет он весело и легко.

14 сентября. Пунтила «доставляет удовольствие и отдых после пьесы о Сезуане».

16 сентября. «Невероятно трудно выразить мое состояние, когда я и по радио и по плохим финским, шведским газетам слежу, как идет битва за Англию, а потом пишу Пунтилу. Это явление духовной жизни в равной мере объясняет и то, что возможны такие войны, и то, что все еще может осуществляться литературная работа. Пунтила для меня почти ничего не значит, а война значит все; но о Пунтиле я могу написать почти все, а о войне ничего. И это вовсе не означает „не смею“, а именно „не могу“. Интересно все же, насколько литература, как практическая деятельность, удалена от центров событий, решающих все...»

19 сентября. «Пунтила готов... в этой пьесе больше ландшафта, чем в какой-либо другой из моих пьес; исключая, пожалуй, „Ваала“; тон не оригинален, это гашековский тон из Швейка, использованный уже в „Кураж“...»

Пьеса переведена на финский. Один из первых читателей, хельсинкский литератор, восхищенно говорит, что это настоящая финская национальная комедия, притом лучшая из всех существующих. Брехт задумчиво следит засигарным дымом. Что ж, вероятно, «Эдду» сочинил еврей, а поэмы Гомера – ассириец.

Многие хвалят «Пунтилу», но жюри конкурса его не премирует. Брехт рассержен, упрекает Хеллу, что она не потрудилась поинтриговать.

– Но я думала, что пьеса такаяхорошая...

– Вот именно. Чем лучше, тем больше нужно интриговать, рекламировать, хитрить. Хорошее гораздо труднее пробивает себе дорогу.

* * *

Зима наступает. Заработков почти никаких. В 1940 году была только одна публикация: в немецком издании московского журнала «Интернациональная литература» напечатана сцена из «Мамаши Кураж». Эту драму собираются ставить в Цюрихе, но нет уверенности, что это удастся.

Хелла вынуждена продать свое имение. Невозможно достать бензин для трактора, нечем обрабатывать поля, крестьяне работают вручную, как полвека назад. Снова Хельсинки. Брехт с семьей живет в маленькой квартирке возле гавани. В городе явственно ощущается, что страна еще не оправилась от

прошлогодней войны и живет в тревожном предчувствии новой. Пустые рынки, поезда опаздывают, мало автобусов. Очереди у продуктовых магазинов, очереди за углем.

Брехт перерабатывает «Мамашу Кураж» для шведского театра в Хельсинки, продолжает составлять «Хрестоматию войны».

А война догоняет. В порту видны тяжелые транспортные суда; на мачтах трепыхаются флаги со свастикой. Официально сообщено, что Финляндия предоставила свои железные дороги для немецких воинских перевозок в Норвегию – ведь норвежским портам угрожает английский флот. На тихих улицах Хельсинки все чаще встречаются группы подчеркнуто штатских франтов с пружинной прусской походкой. Они бесцеремонно громко переговариваются по-немецки. Скрипливый казарменный жаргон.

Брехт ждет въездных виз в США или в Мексику.

Нет, больше нельзя утешаться шутками Пунтилы, нельзя мучиться трагическим единством добра и зла в сказочном Сезуане, нельзя только злиться и тосковать над горемычной торговкой Кураж. Нельзя потому, что горло перехватывает ненавистью и отвращением и неодолимо хочется ударить, плюнуть в самодовольную тупую рожу пигмея, гнусного жулика, возомнившего себя покорителем Европы. Да, именно сейчас, когда ему везет, когда его солдатня топочет по всей Европе, когда он победно таращится с тысяч экранов, с газетных и журнальных страниц, именно сейчас надо ударить наотмашь, отхаркнуться и плюнуть. Надо писать. Этого требуют и раскаленная ненависть и холодный рассудок. Надо написать пьесу для Америки; нельзя приехать туда с пустыми руками. И пьеса должна быть занимательной, чтоб взяли американские театры.

10 марта 1941 года первая запись: «Думал о gangster play, we Know[38] и чтоб напоминала о том, что было. Набросал одиннадцать-двенадцать сцен».

Пьеса о гангстерах, о разбойниках. Это и будет пьеса о фашизме.

Мы теперь беженцы
в Финляндии.
Моя маленькая дочь
приходит вечерами домой в слезах, с ней
никто не играет. Она немка и принадлежит
народу-разбойнику.
Когда я в спорах повышаю голос,
меня призывают к порядку. Здесь не любят
громких слов в устах
человека, принадлежащего народу-разбойнику.

Когда я напоминаю моей маленькой дочери,
что немцы – разбойники,
она радуется, что их не любят,
и мы смеемся вместе[39].

Этим горьким смехом пропитана комедия «Карьера Артуро Уи». Гангстерская комедия. В Америке любят фильмы и романы о гангстерах. И не только в Америке – его сыну Стефану шестнадцать лет, но он помнит множество таких фильмов и романов.

28 марта 1941 года. «Невзирая на хлопоты о визе и подготовку к путешествию, я упорно работаю над новой „гангстерской историей“. Не хватает только последней сцены. Трудно предвидеть, каким будет воздействие двойного „эффекта очуждения“ – гангстерская среда и высокий стиль».

В этой пьесе действительно двойное очуждение. История гитлеровщины предстает как история банды чикагских гангстеров, которые захватывают власть в чикагском тресте «Цветная капуста». Каждая сцена гангстерских похождений сопровождается надписью, напоминающей о событиях немецкой истории. Это, так сказать, первая степень очуждения.

Бандиты и торговцы на сцене говорят стихами. Отдельные эпизоды пародируют классические драмы («Разбойники» Шиллера, «Фауст» Гёте, «Ричард III», «Юлий Цезарь» и «Макбет» Шекспира). Это вторая степень очуждения.

Брехт работает быстро, увлеченно и, как всегда, тут же, по горячему следу, размышляет над собственной работой; стремится теоретически обобщать каждый свой новый шаг драматурга.

1 апреля 1941 года. «В „Уи“ задача вот в чем: исторические события должны постоянно просвечивать, но, с другой стороны, гангстерское „облачение“ (являющееся разоблачением) должно иметь самостоятельный смысл, потому что, теоретически говоря, оно должно воздействовать и без всяких исторических намеков».

2 апреля 1941 года. «Приходится возвращаться к уже написанному, чтобы выровнять ямбы „Карьеры Артуро Уи“. Ямб у меня был очень расхлябанный – я обосновывал это частично тем, что пьеса будет ставиться только по-английски, а частично тем, что моим персонажам к лицу развинченный стих. Грета сосчитала, что из 100 стихов хромали 45, и оба моих довода назвала отговоркой. По ее мнению, опустившихся персонажей можно изображать иначе, не посредством дурных ямбов. Джазовый ямб с синкопами, которым я часто пользовался до сих пор (пятистопник, но спотыкающийся), ...трудно строить, он

требует искусства...»

12 апреля 1941 года. «Заставляя гангстеров и торговцев цветной капустой говорить ямбами, я достигаю преимущественно пародийного эффекта, ибо только при этих условиях светом рампы озаряется неадекватность их победоносного возвышения, и все же там, где белый стих изуродован, искалечен, обрублен, – там образуется новая форма, которая может послужить материалом для современных стихов с неправильными ритмами; у этого материала еще все впереди»...

* * *

Грета больна; ей все труднее сдерживать тихий, но глубокий кашель; внезапный румянец вспыхивает на бледных щеках; повышается температура. Холодная сырость северной весны мучительно бередит легкие. Но она упрямо продолжает работать. Брехт знает, что ей нельзя мешать. Эта маленькая женщина – храбрый солдат революции. Он посвятил ей шутливые стихи, озаглавленные «Устав для солдата М. Ш.». Она может испугаться, только если почувствует, что выпала из строя, что не способна больше работать, быть полезной. Нет, этого не будет; она, как всегда, читает его рукописи пристально, ревниво строку за строкой, как всегда неумолима.

В первые дни апреля, меньше чем через месяц, закончена «Карьера Артуро Уи».

12 апреля 1941 года. «Удивительно, как рукопись во время работы становится фетишем! Я нахожусь в полной зависимости от внешнего вида моей рукописи, в которую я все время что-то вклеиваю и которую эстетически поддерживаю на высоте. Постоянно ловлю себя на том, что я, меняя текст, стараюсь сохранить то же число строк – только для того, чтобы сохранить число страниц!

Я писал «Артуро Уи», все время видя его перед собой на сцене, это доставило мне много удовольствия. Но теперь, в дополнение к нему, хочется написать нечто совершенно нигде и никогда не представимое на театре: «Уи. Вторая часть: Испания, Мюнхен, Польша, Франция».

Немецкие танки рвутся к Африке, к Салоникам, к Адриатике. Немецкие самолеты бомбят Белград, немецкие парашютисты смертоносной саранчой опускаются на Крит; фашизм завоевывает все новые страны. Радио дребезжит от победных берлинских фанфар.

Тихо кашляет рядом берлинская девушка, неутомимая,

бесстрашная. Стучит, частит машинка. Брехт перепечатывает пьесу на тонкой бумаге для авиапочты – надо поскорее переслать друзьям. Миллионы людей, одурманенных ложью или запуганных, преклоняются перед нацистскими идолами, миллионы мечутся в ужасе, застыли в бессильном отчаянии. Но здесь, в тесной комнатенке, в доме, за стенами которого уже шагают гитлеровские вояки, писатель-изгнанник весело посмеивается, озабоченный тем, чтобы скрыть от смертельно больного друга свою тревогу и тоску, посмеивается, печатая пьесу, продиктованную ненавистью и отвращением.

Стучит машинка – его пулемет. Огонь убийственного презрения устремлен прямо в того, кто миллионам людей кажется неудержимым завоевателем, всесильным триумфатором.

Ты изверг!
Подонок ты, мерзейший из подонков!
Ты грязь, которая грязнее самой
Червивой грязи! Вошь! Ты – хуже вши![40]

Но Брехта вдохновляет не только стихийный гнев. Прицельный взгляд художника направлен ясной мыслью и швейковским прищуром. «Великих политических преступников необходимо предавать главным образом осмеянию. Потому что они прежде всего не великие преступники, а нечто совсем иное, исполнители великих преступлений».

Пьесу, написанную весной 1941 года, Брехт завершает словами, обращенными к людям, которые будут жить после крушения фашизма.

А вы учитесь не смотреть, но видеть,
Учитесь не болтать, а ненавидеть.
Хоть человечество и было радо,
Отправив этих выродков налево,
Торжествовать пока еще не надо:
Еще плодоносить способно чрево,
Которое вынашивало гада[41].

* * *

2 мая получены американские визы для Брехта, членов его семьи и Рут Берлау. Нет визы для Маргареты Штеффин: Соединенные Штаты не впускают больных.

Брехт отказывается ехать. Он, столько раз говоривший, что не годится для роли мученика, он, так дерзко шокировавший романтических идеалистов насмешливым скепсисом, циничным вааловским жизнелюбием, иногда поражавший даже друзей хладнокровной, трезвой расчетливостью, из-за которой иные считают его черствым себялюбцем, он теперь снова, так же как 1 мая 1929 года на окровавленных улицах Берлина, сжав зубы с угрюмым упорством – внезапно ожившим наследием драчливых крестьянских предков, – набычился и не отступает перед смертельной угрозой. Он плевал на здравый смысл, на недописанные пьесы, на проекты и планы – он не оставит безнадежно больного товарища. Он просто не может это сделать. Не может, и нечего тут объяснять.

В телеграммах из США нарастает паническая тревога друзей. Элизабет Гауптман, Фейхтвангер, братья Эйслер, Фриц Кортнер, Бурри торопят его, умоляют, настаивают. Они уже знают, что с каждым днем увеличивается и без того большое количество немецких войск на востоке и в Финляндии; приближается начало новой неизбежной войны; гитлеровцы явно готовят наступление на Россию; английские и американские обозреватели уже называют сроки: не позднее августа; Финляндия, конечно, станет полем боя. Оставаться там – верная гибель. Промедление опасно: в любой день могут быть закрыты границы, блокированы порты.

Но он не уступает. Наконец удается добиться для Греты гостевой визы. 13 мая все вместе выезжают в США через Советский Союз.

Опять весна в Москве. За шесть лет город необычайно изменился. В самом центре распахнулась новая площадь; улица Горького стала вдвое шире, застроена высокими светлыми домами. Много ярких пестрых витрин, люди заметно лучше одеты. После финской скудости, холодов и тревог Москва кажется солнечной, веселой, щедро богатой. Брехта встречают радушно. Союз писателей приготовил ему и его спутникам номера в гостинице «Метрополь», уже заказаны билеты на шведский пароход «Анни Йонсон», который 13 июня отходит из Владивостока в Сан-Франциско.

Москва поражает Брехта мирным, уверенным спокойствием. Когда он говорит о военных приготовлениях гитлеровцев, то встречает вежливо-сочувственные взгляды: мол, понимаем, пуганая ворона, ему всюду мерещится война. Нет, здесь не боятся войны да и не ждут ее. Гитлеровцы не посмеют.

В немецкой редакции «Интернациональной литературы» Брехт встречает нескольких старых знакомых. Но никто из них не знает ничего о Кароле, о Райхе, о семье Третьякова.

Оказывается, больше не существует ни клуба имени Тельмана, ни немецкой школы имени Либкнехта. Когда он спрашивает почему – собеседники смущенно молчат, не глядя друг на друга. Потом кто-то говорит: «Их закрыли в 1938 году». Другой спешит добавить: «Немецкая колония в Москве заметно сократилась. Некоторые уехали в Испанию. Часть шуцбундовцев вернулась в Австрию. Уезжали и в другие города, в немецкую республику на Волге. Да и сами дети хотят учиться по-русски».

Брехту кажется, что иные из соотечественников явно избегают его, а встретившись, стараются не оставаться наедине.

Но он не успевает по-настоящему разобраться в московских впечатлениях, не успевает даже повидать всех, с кем собирался встретиться. У Греты внезапно кровавый кашель. Жар. Врачи велят: немедленно в больницу. Несколько дней тревожных ожиданий, расспросов. Положение опасное, по сути – совершенно безнадежное. Грета должна оставаться в больнице. Но все остальные не могут задерживаться: истекает срок транзитных виз, билеты выданы на определенный пароход.

Секретарь Союза писателей Фадеев обещает, что будет сделано все, чтобы спасти Грету или облегчить ей остаток жизни и продлить его насколько возможно. Фадеев располагает к доверию спокойной властной силой. Он статный, светло-русый, похож на куперовского охотника или джеклондоновского золотоискателя с Клондайка. Прямой взгляд гордой хищной птицы, пронзительный смех-клекот и крепкое надежное рукопожатье. Брехт и раньше встречал советских писателей. Есенин бывал то озорным, шумным, то мечтательно или тоскливо молчаливым; Третьяков – порывист, одержимо деловит; Пастернак – отрешенно задумчив, по-детски доверчив; Эренбург ироничен и насторожен; Луначарский – щедро красноречив, заражающе любознателен. Все непохожи друг на друга, но тем не менее каждый из них легко мыслился и в мюнхенском кафе «Стефани», и в берлинском «Романском кафе», и в парижской «Ротонде». У каждого приметы международного братства литераторов. А Фадеев совсем другой: он – командир, военачальник. И вовсе не потому, что носит военного покроя одежду. Нет, у него и во взгляде, в осанке, в речи есть все то, что должен был бы хорошенько приметить артист, собирающийся играть Кориолана или Валленштейна. А ведь он и настоящий писатель. Брехт помнит «Разгром». Отличная книга – вся как туго натянутая тетива, напряженная и поющая. Может быть, это и есть тот новый тип писателя новой, социалистической эпохи, который возникает здесь?

Грета не должна знать, что она умирает. Ей говорят, что сразу

же после выздоровления она отправится вслед за всеми. Они расстаются лишь на несколько месяцев. Брехт приносит большую стопу рукописей для проверки, редактирования, оставляет подробный список литературных заданий.

> Уже все было ясно, и неумолимая смерть,
> Пожимая плечами, показала мне пять истерзанных
> лоскутов легких,
> Зная, что невозможно прожить лишь с одним шестым
> лоскутом,
> Я наспех собрал пятьсот поручений:
> И самые срочные, и на завтра, и на будущий год,
> И еще на семь лет;
> Задал множество жгучих вопросов, на которые
> Только она может ответить.
> Такою – работающей, необходимой —
> Ей легче было умирать.

Уезжают все подавленные. Поезд «Москва – Владивосток». За окнами стелется огромная страна. Неохватимая мыслью. Набегают и отстают рощи, леса, развертываются бесконечные поля. Селения кажутся редкими, малолюдными. Грохот мостов. Поток широкий, как озеро, – Волга. Ночами редкие пунктиры и горсточки далеких огней. Прохладная тьма лесов. Светлый сумрак полей, стекающих в темное густозвездное небо… Урал. Горы, поросшие лесом, похожие то на Шварцвальд, то на Саксонскую Швейцарию, расступаются и смыкаются и снова расступаются; внезапно вырастают над поездом, а потом откатываются плавно вдаль, вниз.

В Иркутске приносят телеграмму: товарищ Маргарета Штеффин скончалась 4 июня…

В поезде и позднее, на борту корабля, Брехт начинает откладывать некоторые стихи в особую новую папку – «Штеффиновский сборник – стихи, собранные моей сотрудницей Маргаретой Штеффин, написанные примерно с 1937 года в Дании, Швеции и Финляндии», Двадцать лет спустя «Штеффиновский сборник» станет разделом, завершающим четвертый том семитомного издания стихов Брехта[42].

* * *

Плавание в Тихом океане длится больше месяца. Тихоходная «Анни Йонсон» подолгу отстаивается в портах. В пути приходит

известие о нападении гитлеровских армий на Советский Союз; в первую минуту облегченный вздох; теперь Гитлер будет уничтожен, теперь прекратится кошмар противоестественной дружбы. Теперь Красная Армия завершит войну. Брехт вспоминает спокойную уверенность москвичей, ощущение гордой силы.

По нескольку раз в день он подходит к радиорубке, в Маниле сразу же бросается к газетным киоскам. Но что это, опять по радио гундосят фанфары? Экстренные сообщения верховного командования вермахта: заняты Белосток, Минск, Рига, Львов, Смоленск... Почему так невнятны советские сводки? Должно быть, это просто старинная русская тактика заманивания врага, так были уничтожены армии Карла XII и Наполеона.

21 июля – прибытие в Калифорнию, в порт Сан-Педро; встречают друзья: Марта Фейхтвангер, Александр Гранах, Фриц Кортнер. Встречают буйные краски калифорнийского лета, зелень десятков оттенков – от яростно-изумрудного до матово-сероватого. Огромные цветы. Огромные деревья. Огромные мосты. огромные дома – пестрые кристаллы, сталагмиты, врезанные в полнеба. В порту, в городских улицах хаотическое кишение, клокотание красок, шумов, голосов; разноцветные машины, разноцветные люди, необычайные запахи – острые, пряные, сладковатые. Автомашины везде: маленькие, большие, гигантские, нарядные, сверкающие лаком, обшарпанные, темные. Огромные буквы торопливых реклам, глазастых, подмигивающих, заклинающих.

В первые часы и дни все ослепляет, оглушает. Другой мир, другая планета, другое столетие.

Впечатления сильнее, чем шесть лет назад, когда он приезжал в Нью-Йорк; то ли это после долгого плавания, то ли от неослабевающей напряженности горя и новой тревоги новой войны.

Решено поселиться поближе к Голливуду. Там живут многие немецкие эмигранты и среди них друзья: Фейхтвангер, Эйслер. Там легче рассчитывать на заработок. В столице киноиндустрии литераторы нужны.

В октябре и ноябре немецкие сводки уже сообщают об «окончательном уничтожении остатков Красной Армии». «На окраинах Ленинграда и в предместьях Москвы ведутся операции, завершающие войну». Американские газеты, сочувствующие нацистам, расписывают их победы и трофеи.

27 октября Брехт записывает в дневник, что Фейхтвангер неколебимо уверен в будущей победе русских и любое сомнение считает просто глупостью.

Вечером 3 декабря в доме Фейхтвангера собрались земляки: Брехт, Генрих Манн, Фриц Кортнер, Людвиг Маркузе, слушают радио. У берлинского диктора необычные интонации – раздраженные и успокаивающие. Немецкие войска оставили Ростов, потому что население действовало вопреки военным законам: нападало с тыла на воинские части. Вот она, долгожданная радость! Брехт счастлив. Это вдвойне прекрасно: то, что гитлеровцы, наконец, отступают, и то, что их теснит именно «население» – рабочие Ростова, советские граждане, взявшиеся за оружие.

7 декабря японцы нападают на тихоокеанские владения США, американский флот в Пирл-Харборе уничтожен, Гитлер объявляет войну Соединенным Штатам. Но даже эти грозные вести, непосредственно затронувшие американцев, не могут заглушить сообщений о великой битве под Москвой. Более того, оно приходит, как ободрение в первые дни внезапного испуга. Друзья и знакомые звонят, приезжают за полночь, обнимают, поздравляют друг друга. Москва ударила, гитлеровцы бегут. Впервые за два года войны бегут чванные завоеватели европейских столиц, бегут от Москвы, усеивая снежные поля трупами, сожженными танками, бессильным оружием. Оптимисты предсказывают теперь скорый конец войны, все благословляют Россию и Красную Армию.

* * *

Когда-то, пятнадцать-двадцать лет назад, в Мюнхене и в Берлине Брехт щеголял «американскими» словечками, распевал зонги на американский лад, сочинял стихи и пьесы об Америке («В чаще», «Махагони», «Перелет через океан», «Святая Иоанна скотобоен») и уже совсем недавно писал американизированную пьесу «Карьера Артуро Уи». Но вот он сам живет в той Америке, куда удирали немецкие школьники, начитавшись Купера и Карла Мая, в стране его мальчишеской мечты и юношеской фантазии.

И здесь ему очень трудно жить, труднее, чем где-либо раньше. Нет, он не бедствует. У него свой дом в курортном поселке Санта-Моника на берегу Тихого океана, в нескольких милях от Голливуда. Купить старый дом с усадьбой оказалось дешевле, чем платить за квартиру в городе. В густом саду финиковые пальмы, апельсиновые, абрикосовые, лимонные деревья и полно больших пышных и сочных калифорнийских цветов. Брехт успокаивает гостей: «Трава здесь тоже есть». Обыкновенная трава радует, как встреча со старым приятелем в

обществе нарядных знатных чужаков. Дом удобный, просторный. В большой рабочей комнате стучит машинка. Как всегда, на столах громоздятся папки, тихо смотрит со стены китайский мудрец. По вечерам собираются друзья. Девиз «Истина конкретна» отлит из бетона на клумбе в саду. По-английски «конкретный» значит еще и бетонный. Так запечатлена двойная истина – бетонное «очуждение».

Он может спокойно работать, может смотреть на океан, слушать его гудение, равномерное, как старинные стихи и старинная музыка, любоваться огромными деревьями и цветами. Здесь тише и безопаснее, чем было в Дании и Швеции; отсюда не слыхать немецких пушек. Здесь сытнее и теплее, чем в Хельсинки. Но от этого еще мучительнее думать, что там, на другой стороне земли, сейчас погибают, истекают кровью тысячи людей, горят дома, вопят и стонут раненые, изувеченные. Здесь жаркий день, слепящий солнцем, яркой пестротою красок, а там ночь, полыханье пожаров, огненные всплески разрывов. Там, в светлой, радушной Москве новых строек, грохочут бомбы, рушатся здания, а в Ленинграде фронт у самого города; дым застилает улицы; трупы на тротуарах...

Здесь об этом только читают. Благополучные люди, потеющие от обжорства, задрав ноги на стол, читают вперемежку со сводками биржевых курсов, репортажами о гангстерских лихачествах и светских приемах, читают о сожженных городах и деревнях, о тысячах трупов, держат пари: сколько еще продержатся эти русские – два месяца или четыре, поругивают Рузвельта за то, что он слишком «красный».

Правда, есть и другие читатели. Они проклинают Гитлера, сочувствуют России, собирают пожертвования, молятся, выступают на митингах. Но и они – даже самые добрые, самые искренние – потом уходят в свои благоустроенные дома, гуляют в нарядных парках, сытно едят, спокойно спят, весело развлекаются, спорят, ревнуют, хлопочут о своих домашних, деловых заботах. Для многих, для большинства это неизмеримо важнее, значительнее всего, о чем они читают в газетах, слушают по радио, всех гибельных страшных событий там, где танки рычат на нескошенных полях, где раскаленное железо рвет человеческие тела и города становятся кострами.

А он не может и не хочет забывать об этом. И если забудет, если на мгновение, на час обрадуется океану, солнцу, зелени, то, опомнившись, злится вдвойне, потому что злость эта бесплодна и неразумна, а ему ненавистно все бесполезное и неразумное.

Ему плохо в Америке.

Говорят, что, размышляя об аде,
мой собрат Шелли решил, что это
место, видимо, похожее на Лондон. Я
живу не в Лондоне, а в Лос-Анжелосе
и, размышляя об аде, решаю,
что он еще больше похож на Лос-Анжелос
Ведь и в аду,
несомненно...
...бесконечны потоки
автомашин, которые легче своих теней,
стремительней
глупых мыслей, мерцающие лимузины, а в них
розовые люди, ниоткуда не приехавшие,
никуда не уезжающие.
А дома, построенные для счастливых жильцов,
именно поэтому пусты,
даже если населены...

Этот богатый другой мир чужд ему во всем. Почти каждый день он спотыкается еще об одну разбитую иллюзию. «Артуро Уи» никто не собирается ставить. Никто даже толком не знает, чем занимается мистер – как вас? – Брект или Бречт. В огромной стране нет постоянного репертуарного театра. Ему советуют обратиться к студенческим любительским театрам, с ними иногда работают и профессиональные актеры и режиссеры. Но это не серьезный бизнес; вряд ли кто станет ради него рисковать, переводить пьесу неизвестного автора. Настоящее дело, конечно, в Голливуде; там золотое дно для толковых парней – можно делать деньги. Только нужно избавиться от европейского снобизма, от претензий авторского тщеславия. Кто это там у вас говорил: Коперник или Гус, словом, какой-то из первых квакеров: «Здесь я стою и не могу иначе»? Да, да, конечно, Лютер, я помню. Ну, так вашему Лютеру незачем было бы ездить в Голливуд – здесь не устоишь, все движутся – темп-темп, – и все могут иначе и переиначе, если это нужно продюсеру, или режиссеру, или артисту, достаточно известному и дорогому, чтоб требовать. Чаплин может себе многое позволить – он сам сочиняет сценарии и музыку, сам ставит и сам играет. Но он стоит, знаете, сколько миллионов долларов? А наш брат, который не стоит и тысячи в месяц, работает в упряжке, в команде, как футболист или бейсболист. Пас! Принял мяч и передал тому, кто сильнее, ловче, метче. Вы литератор, значит давайте «стори» – набросок фабулы и характеров. Хорошо придумаете – купят. Но потом вашу «стори»

могут повернуть и так и этак. Заменить разлуку свадьбой или доброго героя – убийцей. Продюсер знает, на что спрос именно сейчас. Кино – это производство, литератор – поставщик сырья, артист – рабочий, режиссер – мастер, а продюсер выпускает товар.

Брехт пытается работать для Голливуда – он пишет сценарий вместе с одним из новых друзей – французским литератором Владимиром Познером и с его приятельницей. Сценарий о французском Сопротивлении «Безмолвный свидетель». В. Познер вспоминает:

«То было двойное заблуждение в городе, который предоставлял отличные возможности любой призерше конкурса красивых бюстов, но обрекал на безработицу Людмилу Питоев и Елену Вайгель. Мы ожесточенно спорили над переполненными окурками пепельницами. Наша приятельница, самая великодушная, самая страстная и самая рыжая из всех женщин, каждое мгновение вскипала: она хотела знать обстоятельства каждого психологического поворота, каждого драматического столкновения.

– Но этот персонаж, – упрямо говорила она в десятый раз, – еще никому не знаком, его нужно сначала представить.

– Его показывают лишь тогда, когда он требуется для действия, не раньше, – сказал Брехт, едва владея собой.

– Почему же? – воскликнула она.

Он повышает голос, вздрагивающий от гнева.

– И когда этот персонаж больше не нужен, о нем больше не упоминают.

Воздевая красивую руку, встряхивая задорной рыжей гривой, очень похожая на «Марсельезу» Рюда, она продолжает упорствовать.

– Почему? Я хочу знать, почему?

– Потому, что я так сказал. И этого достаточно! – взрывается Брехт и яростно топчет сигарой в пепельнице: ставит точку, завершает спор.

Но мы всегда в конце концов приходили к соглашению, и в этот раз, когда страсти утихли, я продиктовал секретарше готовую сцену.

– Прежде всего, – сказал Брехт с добродушной улыбкой близорукого, зажигая снова сигару, – не будем забывать ни на мгновение, что мы пишем этот сценарий для продажи.

...Никому наш сценарий не понадобился; Голливуд счел его, должно быть, слишком реалистическим или слишком романтическим, несомненно, и тем и другим».

Брехт пишет еще один сценарий: «И палачи умирают» – о том,

как чешские антифашисты уничтожили гитлеровского наместника в Чехии обер-палача гестаповца Гейдриха. Работа над этим сценарием увлекает его, он хочет участвовать и в постановке фильма. Но продюсеру нужен не революционный антифашистский фильм, который задумал этот чудаковатый эмигрант, а сенсационный боевик с шикарными злодеями, пытками, погонями, кровожадными красавицами. Брехт решительно порывает с фирмой и требует, чтоб его имя даже не упоминалось в титрах фильма, который снят по изувеченному сценарию. Этот разрыв с влиятельным голливудским продюсером означает крушение еще одного кинопроекта: он хотел экранизировать «Седьмой крест» Анны Зегерс. Этот фильм снимают без его участия. Правда, в нем, наконец, предоставили роль Вайгель – маленькую безмолвную роль. Это единственный случай за шесть лет, когда в США нашлась работа для артистки, которую даже самые недоброжелательные критики называют одной из величайших артисток столетия.

Первое публичное выступление Брехта после его приезда в США состоялось... в Москве: в январе 1942 года московское радио передавало его стихотворные обращения «Немецким солдатам на Востоке».

...На карте, в атласе школьном,
Дорога к Смоленску короче
Мизинца фюрера. Здесь же,
В снежных просторах, она так длинна,
Очень длинна, слишком длинна...
...Тысячелетьями только смеялись
При виде творений людских, обращенных в руины.
Отныне и впредь на всех континентах запомнят
И скажут:
Нога, истоптавшая борозды пахарей новых,
Отсохла.
Рука, что посмела подняться на здания
Градостроителей новых.
Обрублена[43].

Он пишет реквием, полный гнева, призывы к братьям, которых он презирает, сострадая, любит, ненавидя, и предостерегает, хочет, чтобы они задумались над своей постыдной и страшной судьбой. В стихах сплавлены библейская страсть и сухой язык военных сводок, жаргон улицы и поэтика народных песен.

* * *

Брехт все же пытается пробиться на сцены американских театров. В Голливуде живет Макс Рейнгардт, тот самый Рейнгардт, который двадцать лет назад дал ему работу в Берлине, теперь он хочет ставить «Страх и отчаяние третьей империи». Для этой постановки Брехт пишет несколько новых «обрамляющих» сцен. Между отдельными независимыми друг от друга эпизодами «Страха и отчаяния» показывается бронетранспортер с немецкими солдатами, катящими по европейским странам от одного завоевания к другому. Текст интермедий привязывает довоенные сцены пьесы к новой действительности. Все происходившее в Германии в первые годы гитлеровщины предстает как целеустремленная подготовка к войне. Но Рейнгардту не удается ничего поставить, нет средств, чтобы собрать группу, арендовать театр.

Все же в 1942 году несколько сцен из нового варианта «Страха и отчаяния» показывает студенческий театр в Блэк Мацитин колледж. В последующие годы главным образом именно студенческие театры ставят пьесы Брехта в США.

В его калифорнийском доме не прерывается движение друзей. Чаще всего это земляки, такие же изгнанники, как он, среди них давние знакомые и приятели: артисты, игравшие в его пьесах, – Фриц Кортнер, Петер Лорре, Оскар Гомолка, режиссеры Фриц Ланг, Бертольд Фиртель, Вильям Дитерле, неизменные старые друзья Ганс Эйслер и Фейхтвангер и новые друзья Владимир Познер, Чарли Чаплин, известная журналистка Дороти Томпсон, американский артист Чарльз Лафтон, английские писатели Олдос Хаксли и Уайстэн Хью Оден.

В Нью-Йорке возник второй центр немецкой эмиграции. Там живут Элизабет Гауптман, Эрвин Пискатор, Фриц Штернберг, там Бертольд Фиртель ставят на немецком языке «Страх и отчаяние». В 1942 году в одном из больших концертных залов Нью-Йорка устраивают вечер Брехта. Во время подготовки к этому вечеру Брехт знакомится с композитором Паулем Дессау, который и раньше уже писал музыку для его зонгов. Теперь Дессау – чернорабочий на птицеводческой ферме вблизи Нью-Йорка; считается, что он хорошо устроен. Все же с помощью голливудских приятелей удается получить для него заказ на музыку к фильму. Дессау приезжает в Лос-Анжелос, и там начинается его дружба с Брехтом; он пишет музыку для «Мамаши Кураж» и к нескольким песням. Они говорят об операх: «Странствия бога счастья» и «Допрос Лукулла». (16 ноября 1941 года. «Купил за 40 центов китайского божка и задумал

„Странствия бога счастья“.) „Лукулл“ будет написан позже. „Странствия бога счастья“ так и останутся незавершенными.

Много лет спустя Брехт вспоминает замысел. «Этот бог, приходящий с востока после великой войны, странствует по разрушенным городам и побуждает людей бороться за свое личное счастье и благополучие. За ним следуют самые разные ученики; и когда его ученики начинают проповедовать, что необходимо крестьянам получить землю, рабочим -фабрики, а детям рабочих и крестьян завоевать школы, это навлекает на него вражду властей. Бога арестовывают, приговаривают к смерти. И тогда палачи начинают испытывать свое искусство на маленьком боге счастья. Но все яды, которыми его стараются отравить, ему лишь по вкусу. Когда ему отрубают голову, она тут же отрастает вновь; повешенный – он весело отплясывает в петле и т. д. и т. п. *Невозможно убить потребность человека в счастье.*А счастье это коммунизм».

Летом 1942 года немецкие войска опять наступают, они захватили всю Украину, Крым, Кубань, прорываются к Кавказу – флаг с черным пауком поднят на Эльбрусе; бои идут на улицах Сталинграда. Надсадно гундосят фанфары победных сводок. В Африке немецкие и итальянские танки, тесня англичан, рвутся к Египту. Неудержимо продвигаются японцы: захвачены Филиппины, Индонезия, Индокитай, Малайя, Бирма, на очереди Индия.

Телеграмма из Бразилии: покончил с собой Стефан Цвейг.

Он уже не первый. Эрнст Толлер убил себя еще в 1939 году, когда гитлеровцы захватили Чехию; год спустя в разгромленной Франции покончили самоубийством Вальтер Газенклевер, Эрнст Вайс и Вальтер Беньямин – один из ближайших друзей Брехта и его первых исследователей.

Нет, только не поддаваться страху, только не впадать в отчаяние. Писать, писать во что бы то ни стало, и писать о борьбе против фашизма, о сопротивлении завоевателям.

Еще в Финляндии 7 июля 1940 года в дневнике отмечен замысел новой пьесы: «Девушка в Орлеане, днем работает у бензоколонки, ночью воображает себя Жанной д'Арк». В декабрьских записях 1941 года уже подробные планы и наброски отдельных сцен и вывод: «Главная мысль будущей пьесы: угнетатели разных стран ближе друг к другу, чем к своим угнетенным соотечественникам. И Жанну д'Арк, историческую и легендарную, погубили не внешние враги – англичане, а французские попы, которым иноземные завоеватели ближе „своего“ народа. Собственник и разбойник плечом к плечу против тех, кто не признает собственности, – против патриотов». 20

декабря 1941 года подробно разработана фабула пьесы о девушке, вообразившей себя Жанной д'Арк и сжигающей бензин, чтоб он не достался немцам. В заключение самокритичный вывод: «Слишком мало в действии, в поведении, вообще это еще не театр, все лишено качеств, мертво, чистый конфликт без внутренних противоречий».

Почти на год эти планы оставлены. Брехт занят сценариями, переводами. Но в октябре 1942 года он возвращается к пьесе о Сопротивлении.

30 октября: «Обсуждал с Фейхтвангером мою пьесу „Святая Иоанна из Витри“ („Голоса“)... В сновидениях помешанной особы персонажи патриотической легенды принимают черты власть имущих ее времени, и так она узнает, почему эти власть имущие ведут войну».

Всю зиму Брехт и Фейхтвангер работают над пьесой, которую решают назвать «Сны Симоны Машар». Через двадцать лет после «Эдварда II» они опять соавторы, непрестанно спорящие, но дружные. Фейхтвангер вспоминает:

«Мы трудились усердно и охотно приноравливались друг к другу... Творческая встреча с Брехтом принадлежит к числу самых счастливых эпизодов моей жизни, которая не так уж бедна счастливыми событиями... Было радостно наблюдать, как Брехт, исходя из действия, искал нужное слово, как он не успокаивался, пока не находил его, как он по-детски шумно радовался, когда оно было найдено и звучало».

Брехт записывает в дневнике:

«25.XI в доме Фейхтвангера только еще конструируем, причем упрямая фейхтвангеровская защита натуралистического правдоподобия довольно полезна. Его устарелая „биологическая“ психология нас несколько задерживает. Что касается Марксовых законов классовой борьбы, то он признает их действительными для классов, но не для индивидуумов... В конце концов он уступает лишь моему властному нажиму. Все же спор многое проясняет и оказывается полезным. Ф. достаточно примирен, когда я к концу второй недели предлагаю, так как мы не можем обосновать патриотизма Симоны, сделать ее ребенком.

2.XII. Вся пьеса прояснена в фабуле, но я все еще не в состоянии набросать ни одной фразы, сказанной Симоной. Тот подход (approach), который предлагает Ф., – исходить из психологии, – мне ничего не дает, не нужен; мне нужны элементы стиля, литературные интонации. Это должны быть романские звуки, высокоразвитый язык, сочетания которого доставляют наслаждение...

8. XII. Сперва я видел ее несколько неуклюжей, недоразвитой,

душевно заторможенной, потом мы решили, что более практично, чтобы она была ребенком. Не лучше ли сделать ее гневной?

3.1.43. Каждое утро работаем с Фейхтвангером над «Снами Симоны Машар», совместная работа идет хорошо, она отдых после работы над фильмами, хотя Ф. совершенно отстраняется от всех технических или социальных проблем (эпические изображения, эффект очуждения, построение персонажей из социального, а не биологического материала, воплощение в фабуле классовой борьбы и т. п.) и принимает все это лишь как мой индивидуальный стиль. После того что я сконструировал пьесу, а он проследил за ее натуралистическим правдоподобием (это должна быть гостиница, цены бензина слишком низки, чтобы кто-либо всерьез боролся за него и т. п.), я дома писал сцены, потом исправлял их вместе с ним. У него есть чутье в конструировании, он хорошо различает оттенки речи, он бывает изобретателен, находчив и поэтически и драматически, много знает о литературе, воспринимает аргументы в споре и человечески приятен; он хороший друг».

* * *

Брехт и Фейхтвангер работают над пьесой в те дни, когда завершается Сталинградская битва. В Германии объявлен трехдневный траур. Десятилетний юбилей гитлеровского переворота 30 января 1943 года стал для гитлеровцев днем ужаса и тоски.

Брехт возобновляет работу над «Швейком». Возвращаясь из очередной поездки в Нью-Йорк 27 мая 1943 года, он записывает: «Я читал в поезде старого „Швейка“ и был снова поражен огромной панорамой Гашека, истинно отрицательной позицией народа, который сам является там единственной положительной силой и потому ни к чему другому не может быть настроен „положительно“. Швейк ни в коем случае не должен быть хитрым, пронырливым саботажником, он всего лишь защищает те ничтожные преимущества, которые еще у него сохранились. Он откровенно утверждает существующий порядок, столь губительный для него, поскольку он утверждает вообще какой-то принцип порядка, даже национальный, который выражается для него лишь в угнетении. Его мудрость разрушительна. Благодаря своей неистребимости он становится неисчерпаемым объектом злоупотреблений и в то же время питательной почвой для освобождения».

Еще в 1941 году он начал писать комедию «Швейк во второй

мировой войне». Он возвращается к ней теперь. Бравый солдат – лукавый простак и благодушный хитрец, олицетворение народа, живущего вопреки всем завоевателям, всем властелинам, наперекор любой романтической героике и любому террору.

Пьеса весело сочетает реальность и фантастику. В прологе и в интермедиях балаганные чучела Гитлера и его приспешников разговаривают стихами в стиле площадных куплетов; в основных сценах по-гашековски сатирически преображен реальный быт оккупированной Праги. Чередуются явь и сон. Разговорную речь сменяют народные песни и зонги, звучит скорбный хор солдат на бронетранспортере. Эпилог «в Сталинградской степи» соединяет оба раздельных течения пьесы. В нем пересекаются разные художественные стили: реальный Швейк сталкивается лицом к лицу с гротескно-фантастическим Гитлером.

Пьесу начинает и завершает песня:

Торопится Влтава по камешкам скользким,
Три кесаря спят под могильным холмом.
Большое все меньше, а малое больше;
Ночь длится полсуток, но сменится днем.

Чешская песня, неподдельно народная по образному строю и ладу, перекликается с философской лирикой Гёте: «Великое мало, а малое велико». И ту же историко-философскую концепцию выражают вполне швейковские по смыслу, по словарю и по интонации рассуждения героя. «Как писал однажды редактор газеты „Нива и сад“, великие мужи не в чести у простого народа. Он их не понимает и считает всю эту муру лишней, даже героизм. Маленький человек плевать хотел на великую эпоху. Он предпочитает посидеть в уютной компании и съесть гуляш на сон грядущий. Удивительно ли, что великий государственный муж, глядя на эту шатию-братию, аж трясется от злости: ему ведь просто до зарезу нужно, чтобы его народ, будь он неладен, вошел в историю и во все школьные хрестоматии. Великому человеку простой народ – все равно что гиря на ногах».

Это же мировосприятие запечатлено и в «Разговорах беженцев», написанных в 1940—1944 годах. Непринужденные беседы на разные темы ведут эмигранты: физик Циффель и рабочий Калле.

В октябре 1940 года Брехт записывает в дневнике, что, читая «Жака фаталиста» Дидро, он думает о Циффеле, и при этом у него «в ухе интонации Пунтилы». Беспартийный интеллигент Циффель и активный антифашист Калле, побывавший в концлагере, во многом близки друг другу в своих иронических

суждениях о великих проблемах истории. В их словах нередко слышатся интонации не только Пунтилы, но и Мамаши Кураж и Швейка.

«…Циффель… Обращайтесь с трусом посуровее, и вы можете сделать из него чудовище. Если бы нам понадобилось разбомбить величайшую из столиц мира, мы в принципе могли бы осуществить это руками каких-нибудь мелких служащих, у которых душа уходит в пятки, когда им надо войти к начальнику своего подотдела. Как? Это уж вопрос чисто технический. Вы сажаете солдат в машины, затем пускаете эти машины на врага, причем с такой скоростью, чтобы никто не решился спрыгнуть на ходу.

…При надлежащей муштре у вас запросто начнут совершать подвиги даже самые здравомыслящие люди. Человек будет героем чисто автоматически. Ему потребуются величайшие волевые усилия, чтобы удержаться от героических деяний. Лишь мобилизовав все свое воображение, он сможет придумать какой-нибудь негероический поступок. Пропаганда, угрозы, сила примера способны превратить в героя чуть ли не каждого, ибо они отнимают у человека собственную волю.

…Без мощного полицейского аппарата и неусыпной бдительности не превратишь в высшую расу ни один народ. Он непременно начнет снова вырождаться. К счастью, государство в данном случае имеет возможность оказать некоторое давление. Государству вовсе не обязательно думать, как набить своим гражданам брюхо, иногда вполне достаточно набить им морду. Завоевание мирового господства начинается с чувства самопожертвования. Единственные существа, не ведающие чувства самопожертвования, – это танки, пикирующие бомбардировщики и вообще машины. Только они способны отказаться терпеть голод и жажду. В таких случаях они не внемлют доводам разума. Вышло горючее – и их не сдвинешь с места никакой пропагандой. И никакие клятвенные заверения насчет обетованных морей бензина в будущем не заставят их воевать, если не дать им бензина насущного.

Калле. Немцы послушны, даже когда из них хотят сделать высшую расу. Рявкните на них по-фельдфебельски: «Приседания начали!», или: «Направо равняйсь!», или: «Покорять мир – шагом арш!» – услышав команду, они постараются ее выполнить…

Циффель. Калле, Калле, что же нам-то теперь делать, простым смертным? От каждого требуют, чтобы он стал сверхчеловеком. Куда же деваться нам? Великое время переживает не один народ и не два, оно неотвратимо наступает для всех народов, и никуда им от него не деться. Иные были бы и не прочь, чтобы великая

эпоха их миновала, пусть величие достается другим. Вот что я вам скажу: мне надоело быть добродетельным – потому что ничего не клеится; полным самоотречения – потому что нигде ничего нет; трудолюбивым как пчела – потому что экономика дезорганизована; храбрым – потому что мой государственный строй заставляет меня воевать. Калле, друг, мне надоели все добродетели, и я не желаю становиться героем».

Брехт надеется на здравый смысл Швейка, Циффеля и Калле, как на главную силу, способную спасти немецкий народ от гибельной катастрофы.

Этот здравый смысл наконец-то пробуждается и у гитлеровских вояк. В Сталинграде почти сто тысяч немецких солдат сдались в плен, с ними двадцать генералов и фельдмаршал Паулюс. Чем дальше на запад продвигается Красная Армия, тем быстрее удирают хваленые непобедимые гренадеры фюрера. Или понуро бредут на восток, в колоннах пленных. Может быть, это начало выздоровления?

Во всяком случае, это начало конца. Это тот долгожданный сокрушительный контрудар социализма, который Брехт предсказывал столько раз в спорах с противниками и отчаявшимися было друзьями. Теперь в Америке на все лады славят русских солдат и генералов, славят государство рабочих и крестьян. Чарли Чаплин выступает на митингах, призывает правительства США и Великобритании открыть, наконец, второй фронт, более действенно помогать советским героям. Немецкие эмигранты-антифашисты ободрились, они чаще собираются, хотят создать новую организацию единого антифашистского фронта, сочиняют обращения к немецкому народу, к воюющим державам. Брехт злится на Томаса Манна, который, став гражданином США, – его дочь и сын служат в американской армии, – не хочет участвовать в политической деятельности немецких эмигрантов. Манн говорит, что будущее Германии определят победившие державы, а все попытки эмигрантов влиять на них тщетны. Нужно просто помогать союзникам. Брехт всегда считал его барином, эстетом и теперь пишет ему сердитое, полное упреков письмо. Манн отвечает вежливо-холодно, подробно объясняет свою позицию: он не верит в силы эмиграции, никто не позволит ей официально представлять немецкий народ.

К сожалению, он оказывается прав: немецким эмигрантам в США не позволяют даже общаться с военнопленными. Американские газеты – одни с возмущением, другие умиленно: «Вот что значит наша демократия», – описывают, как в лагерях военнопленных нацистские офицеры блюдут строжайшую

дисциплину, поддерживают веру в Гитлера и в победу Германии. И в тех же газетах подробно обсуждаются проекты расчленения Германии на три или на пять отдельных государств; доказывается, что необходимо уничтожить немецкую промышленность и превратить пространство между Рейном и Одером в «картофельное поле» Европы.

Между тем из Советского Союза сообщают о создании Национального комитета «Свободная Германия», в котором эмигранты-коммунисты объединяются с антифашистами из военнопленных.

Весной 1943 года англо-американские войска наступают на Тунис, на Алжир, на Ливию с двух сторон. Американцы в Африке поддерживают власть консервативного французского генерала Жиро и явно пренебрегают правительством генерала де Голля, которого признают англичане.

В Югославии сражается партизанская армия, ею руководят коммунисты, но правительства США и Англии не признают их и помогают монархистам-четникам, которые сотрудничают с немецкими и итальянскими оккупантами.

Летом англо-американские войска высаживаются в Италии, итальянский король заключает мир, Муссолини арестован. Однако его освобождают немецкие парашютисты, и он провозглашает в северной Италии фашистскую республику. Фронт застывает в Апеннинах.

Даже ребенку понятно, что исход войны решается на востоке, в России; там воюют по-настоящему, а на западе, в Африке, в Италии, чаще только демонстрируют участие в войне. Дельцы и политики из породы «трезвых реалистов» повторяют слова сенатора Трумэна: «Пусть русские и немцы воюют, а мы станем помогать тем, кто будет слабеть, пока они не обескровят друг друга». Некоторые американские газеты почти открыто пишут, что «слишком скорая победа Советов» была бы опасна, предостерегают от «угрозы коммунизма». На пресс-конференции президент Рузвельт передает правым журналистам трофейный «железный крест», говорит, что они заслужили его, упорно помогая гитлеровцам. Но достаточно ли убийственна ирония президента, чтобы обезвредить американских союзников фашизма?

А в России новые грандиозные битвы. Попытка летнего немецкого наступления, – которого одни ждали с тревогой, а другие со злорадной надеждой, – закончилась катастрофическим разгромом на «Курской дуге». Красная Армия освобождает города и обширные области, а в Италии союзники топчутся у деревушек, застряли у горного монастыря. В Тихом океане они то

захватывают, то отдают острова.

Брехт пишет презрительные стихи о генералах и политиканах, которые все еще укрепляют оборону, изучают угрозы, скрытые в речах Гитлера, и все еще сдают крепости, тогда как «ежедневно атакует Красная Армия», пишет гневные стихи о «Старике с Даунинг-стрит» (то есть о Черчилле), который возвращает народам Европы их прежних хозяев, и стихи о том, как британские войска, охраняющие греческого короля, расстреливают греческих антифашистов.

В печати США иногда подтрунивают над старомодной консервативностью англичан, но с едва скрываемой ненавистью и страхом пишут о кознях «левых радикалов» в Польше, в Китае, в Греции, в Италии, иногда их прямо называют коммунистами и «агентами Кремля». Война идет всемирная, но какая-то чересполосная. США сохраняют дипломатические отношения с Финляндией, которая воюет против СССР в союзе с Германией; все еще считается действительным советско-японский пакт о ненападении, тогда как многие американцы считают именно Японию «врагом № 1». В Лондоне заседает одно польское правительство, а в Москве другое. Англия и США поддерживают югославского короля, а Советский Союз – партизанскую армию Тито.

Неожиданно из Москвы сообщают о роспуске Коминтерна, а вождь американских коммунистов Эрл Браудер объявляет о роспуске компартии, о ее преобразовании в политическую ассоциацию. Но чем явственней приближается конец войны, тем отчетливей проступают неразрешимые противоречия между союзниками. Это противоречия той всемирной войны классов, которая никогда не прекращается.

Брехт начинает перелагать в стихи «Коммунистический манифест». Юношей он был поражен его поэтической силой. Теперь он хочет по-новому направить эту силу, сосредоточив ее в стихи. Он говорит: «Манифест как памфлет уже сам по себе художественное произведение, все же мне кажется возможным сегодня, сто лет спустя, когда он подкреплен новым вооруженным авторитетом, обновить и его пропагандистскую действенность, устраняя памфлетный характер». Поэма должна воплотить марксистскую историю человечества. Она становится лирическим эпосом: объективно живописует историю и в то же время гневно и радостно возвещает неизбежное крушение капитализма. Поэма о «Манифесте» – часть большого замысла – цикла поэм «О природе человека». Подобно римскому философу-поэту Титу Лукрецию Кару, который в стихах изложил систему своих материалистических воззрений на мир («О природе вещей»),

Брехт-поэт хочет свести воедино все, во что верит Брехт-мыслитель, к чему стремится Брехт-революционер.

Брехту нестерпимо трудно жить без театра, и цветущий сад над океаном иногда становится тесен, как одиночная камера. Но он упрямо работает. В саду, в комнате, в поезде он пытается вообразить сцену, увидеть и услышать людей, которых вспоминает, находит в книгах или создает заново. Он работает наперекор всему, наперекор самому трудному – собственным неудачам. Он никогда не употребляет слов «творчество», «поэзия», но говорит и пишет о своей «работе». Он никогда не называет себя поэтом, а только «автором» или «тем, кто пишет пьесы» (Stьckeschreiber).

Все изменяется. Заново можешь
Начать и с последним вздохом.
Но что свершилось, то совершилось,
И воду, которой ты долил вино,
Обратно уже не выльешь.
Что свершилось, то совершилось,
И воду, которой ты долил вино,
Обратно не выльешь. Однако
Все изменяется. Заново можешь
Начать и с последним вздохом.

Поэму «Манифест» он посылает Карлу Коршу, который еще в МАРШ учил его марксизму. Корш живет в США, они время от времени встречаются, постоянно переписываются и всегда спорят. Брехт любит старого учителя, ценит его энциклопедическую образованность и острый ум, но всегда возражает против его неприязненных суждений о Советском Союзе; он убежден, что Корш преувеличивает ошибки Сталина и опасность бюрократизма. В 1941 году Брехт пишет ему: «Это не только рабочее государство, но именно рабочее государство», и убеждает Корша, что «специфическая (сталинистская) форма государства, как бы о ней ни судить, все же теснейшим образом связана с социалистическим развитием хозяйства, с коллективизацией и с обороной Советской страны». Но споры с Коршем, так же как с Фейхтвангером, не разрушают дружбу. Подробный отзыв Корша о «Манифесте» доброжелательно пристрастен. Многочисленные замечания по отдельным строчкам и словам Брехт читает внимательно и благодарно. Среди них есть возражения и по существу. Корш не согласен с тем, что Брехт считает устаревшей «теорию абсолютного обнищания», и с тем, что в его поэме недостаточно четко характеризуется мелкая буржуазия. Поэт

принимает или оспаривает критику историка. Они оба убеждены, что говорят об одном и том же, на одном языке. Брехт хочет верить, что поэтическая и научная мысль, по существу, тождественны, хочет верить, что его «Манифест» будут читать не только друзья и специалисты, что стихи могут действенно популяризовать философские и политические истины. Корш думает так же. Вероятно, еще и поэтому их не могут рассорить никакие разногласия.

Но с Фрицем Штернбергом, который тоже был в числе первых наставников Брехта, когда он стал изучать марксизм, отношения складываются по-иному. Штернберг самоуверенный доктринер и становится все более нетерпимым во вражде к коммунистам. Однажды в Нью-Йорке в присутствии Брехта он объясняет свою теорию «социологического замещения». В древности и в средние века отношения между различными классами были откровенными, явными и законными: рабовладелец и раб, феодал и крепостной. В буржуазном обществе возникает «социологическое замещение»: эксплуатацию и угнетение скрывают законы о равенстве граждан и ложные представления о свободе – словом, все демократические иллюзии. Штернберг уверяет, что «социологическое замещение» происходит и в Советской стране и там, дескать, формальные законы и пропагандистская видимость противоположны сущности. Штернберг язвит и поучает. Брехт взрывается, изменяя своей обычной сдержанности в научных спорах, он кричит, напоминает Штернбергу, как тот еще недавно проклинал Советский Союз за дружбу с Германией, а потом предсказывал поражение Красной Армии. Спор приводит фактически к разрыву, былая дружба уступает холодной отчужденности.

* * *

Лето 1944 года. Союзники высадились, наконец, во Франции, продвигаются к Парижу. Окруженные в Белоруссии немецкие армии, те самые, что должны были вступить в Москву, сдались в плен вместе с полутора дюжиной генералов. Десятки тысяч немецких солдат проводят по улицам Москвы: так некогда в Риме водили пленных варваров.

20 июля взрыв бомбы в ставке Гитлера, попытка военного переворота в Берлине. Это уже верные признаки приближения неотвратимого краха. Каждую ночь и каждый день огромные эскадры английских и американских самолетов бомбят немецкие города, В Берлине и днем темно от дыма пожаров; Гамбург,

Кёльн, Бремен стали грудами развалин. В американских газетах сухие сводки и крикливые хвастливые шапки: сброшено столько-то сотен тысяч тонн бомб; пожары видны за столько-то километров; число убитых и раненых не меньше стольких-то тысяч, десятков тысяч... Среди них нет Гитлера, нет и фюреров помельче, нет ни Круппа, ни других капиталистов. Нет, не их убивают, калечат, заваливают руинами, не они задыхаются в засыпанных убежищах и медленно умирают на горящем асфальте. Там погибают женщины, дети, старики. А в сводках, в репортажах об «успешных рейдах воздушных крепостей», о «бомбовых коврах», в текстах, ощеренных жутко бесстрастными цифрами, звучит жаргон самодовольных гангстеров.

В радостное ожидание приближающегося конца гитлеровщины, конца войны вросло неотступное горе. Это горе несчетных смертей, гибельного хаоса, поглотившего его страну, его народ. Тревожные сомнения: каким будет этот новый мир на развалинах, и непрерывные споры все о том же: о коммунизме, о демократии, о России, о Сталине, о будущем Европы – заполняют дни, вечера и даже ночи в саду на калифорнийском побережье, в номерах нью-йоркских отелей, в богатых гостиных и в тесных каморках, где собираются эмигранты.

И все это, как обычно, толкает и тянет его к рабочему столу. Боль и гнев толкают сильнее, чем радость. Сомнения тянут настойчивее, чем уверенность.

Возникает новая папка – «Кавказский меловой круг». Еще осенью 1943 года он начал переговоры с бродвейскими театрами о пьесе «Меловой круг». Тема древняя, библейская: царь Соломон разбирал тяжбу двух женщин из-за одного ребенка; каждая уверяла, что она мать. Мудрый судья присудил его той, которая больше озабочена жизнью ребенка, чем своим правом на него.

В 1925 году друг Брехта поэт Клабунд написал драму «Меловой круг» по древней китайской легенде, Рейнгардт тогда же поставил эту пьесу.

В начале войны Брехт написал рассказ «Аугсбургский меловой круг» – тот же сюжет, но события развертываются в Аугсбурге во время Тридцатилетней войны. Теперь он переносит действие на Кавказ, в Грузию.

10 апреля 1944 года. «Главная работа сейчас „Кавказский меловой круг“.

В пьесе возникает новый герой, которого не было ни в библии, ни в китайском предании, ни в рассказе Брехта. Это «справедливый и неправедный судья» Аздак, пьянчуга, лихоимец, распутник, приятель разбойников, но враг князей и богатеев и покровитель бедняков. В нем приметны и давно знакомые черты:

насмешливое беспутство Ваала, дерзкая хитрость Мамаши Кураж, все, что роднит пьяного Пунтилу с трезвым Матти; то же веселое жизнелюбие, которое привело Галилея к поражению, а Швейка и «маленького бога счастья» приводит к победам. Благодаря всему этому Аздак оказывается справедливым судьей в мире, где царит несправедливость.

8 мая 1944 года. «Трудно с Аздаком... задержался на две недели, пока нашел социальную почву для его поведения».

Не только противники Брехта, но и некоторые приятели называют Аздака лирическим героем; утверждают, что в нем, как и в Галилее и в Пунтиле, автор выражает свои внутренние противоречия. Беззаконные и безрассудные, но властные силы живой плоти сталкиваются и переплетаются с упрямыми силами разума, стремящегося познавать законы истории и природы. Такие субъективные толкования, пожалуй, сомнительны, однако несомненно, что в драматической судьбе «праведно неправедного» судьи олицетворен тот объективный диалектический закон истории, который постоянно занимает Брехта: в больном обществе здоровые свойства человека становятся вредны и, напротив, нездоровые оказываются полезны. Так благородная отзывчивость молодого агитатора из «Чрезвычайной меры», искренняя самоотверженность Иоанны Дарк, отвага и сметка Мамаши Кураж, храбрость ее старшего сына, честность младшего и доброта ее дочери, любознательность и упрямое жизнелюбие Галилея, бескорыстный патриотизм Симоны Машар становятся причинами их бедствий и гибели. И напротив, пьянство Пунтилы, лукавый оппортунизм Швейка, беспутство Аздака оказываются источниками человечности и здравого смысла.

15 июня 1944 года Брехт записывает: «Внезапно недоволен Груше... нужно бы, чтобы она была, как безумная Грета у Брейгеля, тягловым животным, упрямой, а не мятежной, покорной, а не доброй, терпеливой вместо неподкупной и т. д. Простота, а не мудрость (это известный шаблон), однако в сочетании с практической сметкой, даже с хитростью и пониманием человеческих свойств... Она воплощение отсталости своего класса... но в известном смысле объективно трагический образ (соль земли)...»

Груше и ее жених солдат Симон не первые в ряду «нищих духом», но органически добрых и творящих добро героев: немая Катрин, проститутка Шен Те и маленькая Симона Машар ее родные сестры. Каждая из них по-своему отрицает легенду о сугубо рационалистической природе идеалов рассудочного Брехта. (Впрочем, и сам он иногда помогал созданию этой

легенды.)

Но «Кавказский меловой круг» – это ведь еще и «пьеса в пьесе». Началом служит спор двух колхозов о земле, спор, возникший после изгнания немецких оккупантов. И это не только дань авторской любви к Советской стране, хотя в драматургии Брехта это, пожалуй, единственный эпизод, непосредственно связанный с советской действительностью. В споре о том, кому должна принадлежать земля – законным владельцам или тем, кто из нее больше извлекает пользы, кого признать настоящей матерью – вдову губернатора или судомойку, – поэт драматизирует распри, возникающие в те дни в Польше, в Югославии, в Греции, во Франции, в Италии и должны неминуемо возникнуть в Германии. Кому владеть наследством былых, дофашистских властителей: их «законным» преемникам, которые поспешают с обозами англо-американских армий, или миллионам Груше и Симонов, которые завоевали это право трудом и борьбой.

Пьесу переводят на английский. Но бродвейским театральным деятелям она не нравится.

За шесть лет, проведенных в США, у Брехта лишь несколько публикаций в газетах и журналах, несколько радиопередач. Ни одной книги. Он перепечатывает стихи на машинке, сшивает тетрадями сборники – «Стихи в изгнании». Он рассылает их друзьям. В письме, сопровождающем одну из таких тетрадей в декабре 1944 года, он печально шутит: «Меня несколько смущает, что я не могу подарить их вам напечатанными, но приходиться мириться с этим возвратом к раннему средневековью».

* * *

Красная Армия с востока, американские и английские войска с запада движутся уже по немецкой земле. В сводках звучат знакомые названия прусских, силезских, рейнских, вестфальских городов.

Он не может ничего ускорить, никому помочь. Он должен ждать, пока все закончится, чтобы вернуться на развалины и участвовать в строительстве новой жизни на земле, заросшей ядовитыми сорняками, искромсанной войной. Но с чем он вернется? Что принесет он домой? Несколько десятков стихов и дюжину незавершенных пьес. Да, незавершенных, потому что он их еще ни разу не видел на сцене. О качестве пудинга нельзя судить, пока не поешь.

Поэтому он жадно ухватывается за предложение театрального продюсера Лози поставить «Галилея» с отличным артистом

Чарлзом Лафтоном.

С декабря 1944 года и до конца 1945 года Брехт и Лафтон работают вместе[44].

«...То затруднительное обстоятельство, что один переводил, не зная немецкого языка, а другой едва знал английский, вынудило уже с самого начала переводить с помощью сценической игры. Нам приходилось делать то, что должны были бы делать и более сведущие в языках переводчики, а именно: переводить характеристики, внешний облик, особенности поведения. Ведь язык именно тогда становится театральным, когда он выражает прежде всего взаимные отношения говорящих».

Берлин осажден советскими войсками. Снаряды рвутся прямо над головами Гитлера и Геббельса, которые заползли в свои бетонированные комфортабельные крысиные норы. И подыхают они по-крысиному. Горит рейхстаг. Теперь его действительно подожгли коммунисты. Не тайком, не спичками и бензиновыми факелами, как поджигал Геринг, а пушечным огнем прямой наводкой. Геринг в плену. Гиммлер отравился в плену. Риббентроп арестован. Над всеми немецкими городами и деревнями трепыхаются белые флаги безоговорочной капитуляции.

Война в Европе закончена.

Однако теперь уехать из Америки для Брехта так же трудно, как трудно было приехать. К тому же он должен завершить «Галилея».

«Обычно мы работали в маленькой библиотечной комнате Л. с утра. Но он часто встречал меня уже в саду, в рубашке, босой, он бегал по влажной траве и показывал мне всяческие новшества в своем саду, который постоянно его занимал и таил в себе множество сложнейших проблем. Радостный и гармоничный мир этого сада приятнейшим образом вторгался в нашу работу... Говоря об искусстве садоводства, мы отвлекались, чтобы обсудить очередную сцену в „Галилее“; разыскивая в одном из нью-йоркских музеев чертежи Леонардо для разного оформления глубины сцены в „Галилее“, мы отвлекались графиком Хокусаи. Я видел, что Л. не позволяет материалу завладеть собой. Груды книг и фотоснимков, которые он все время заказывал, не сделали его книжным червем. Он упрямо исследовал внешние формы; не физику, а поведение физиков».

О саде Лафтона Брехт пишет стихи «Расцветающий сад». Он озаглавил их по-английски «Garden in progress» – «прогресс» и «расцвет» – одно и то же слово. Так же как в «бетонности» конкретной истины, его радует игра звуковых и смысловых

оттенков в английских словах.

Стихи возникают из живых наблюдений, из восприятия, по-новому доброжелательного к миру, который раньше был чаще всего неприятен поэту.

> Высоко над океанским побережьем, над
> тихим громом волн и рокотом цистерн,
> катящихся по рельсам,
> расположен сад артиста.
> Белый дом в тени огромных эвкалиптов —
> пыльные останки исчезнувшей миссии;
> о ней ничто уже здесь не напомнит, разве
> только гранитная голова змеи индейской работы, она
> лежит у фонтана, словно ждет терпеливо
> гибели многих цивилизаций.
> ...Прекрасна серая скамья китайского рисунка, напротив
> сарая-мастерской. Сидя на этой скамье и беседуя,
> можно, слегка повернувшись, увидеть лимонную рощу.

Тщательно, гравюрно, четко воспроизведены и общие очертания и многие детали. Но именно так, неторопливо прорисовывая отдельные черточки, мимолетные ощущения, поэт передает и зыбкую неопределенность грусти и сложные стремительные зигзаги мысли.

Стихи о саде начинаются с океана и железной дороги. А затем дом, эвкалипты и гранитная змеиная голова индейской работы, китайская скамья и лимонная роща. Постоянное любовное внимание к изделиям человеческих рук. Живой гуманизм в восприятии предметного мира как «инобытия» человека – одна из существенных особенностей поэтики Брехта. Иногда он даже нарочито подчеркивает это, дразня литературных обывателей. Спровадив очередного филологического исследователя, он, посмеиваясь, говорит:

–Спрашивает меня ученый юноша: как вы относитесь к природе, а я отвечаю: не интересуюсь, она незавершенная. То-то он теперь будет морщить лоб, накручивать концепции.

Один из американских приятелей рассказывает, а с его слов консервативный английский исследователь уже многозначительно-теоретически рассуждает о том, как Брехт, едучи однажды вдоль калифорнийского побережья, равнодушно скучал, не замечая многообразных красот природы. Но когда въехали на окраину Лос-Анжелоса, он при виде огромных ржавых цистерн, грязных бараков, дымных фабричных труб оживился и, улыбаясь, сказал: «Какой прекрасный пейзаж!»

В этом и правда и шутливый вызов. Вызов всем, в том числе и себе. Правдива любовь Брехта к рукотворной красоте, к бессмертию, созданному работой смертных. Но при этом он всегда остается язычески наивным древопоклонником. С той же библейской силою слова пишет он о великих исторических событиях к маленьком облаке, растаявшем в небе, и о любых предметах повседневного быта.

В стихах о саде Лафтона живет поэтическое сознание этого неразрешимого – и благодатного именно в неразрешимости – противоречия. Поэту равно близки скамья и роща, мгновение и вечность, сад и океан.

В таинственном равновесии
Покоятся и колеблются части, однако
Всегда нераздельны они для восхищенного взгляда.

Но Брехт перестал бы быть Брехтом, если бы он только восхищался. Ирония хотя бы в самых малых дозах необходима ему так же, как те микроскопические элементы жизни – витамины, без которых не может существовать человек.

...крепкие дубки на аристократическом газоне —
Сразу же видно – создания фантазии.
Владелец сада ежегодно острою пилою
Сооружает им новые кроны.
Зато безнадзорно бушует трава за забором.

Строка за строкой развертывается описание сада, растительности и архитектуры. Восхищенное, шутливое и грустное описание рождает внезапные и, казалось бы, вовсе «посторонние» размышления. Все завершается напоминанием о первых строках. Оно звучит спокойно печальным и трагедийно значительным аккордом.

К сожалению, этот прекрасный сад,
высоко вознесенный над океаном,
Разбит на каменистом непрочном участке. Оползни
Внезапно порою отрывают куски от него
и низвергают в прибой.
Видимо, уже не много остается времени,
для того чтобы сад завершить.

Это ощущение-сознание жизни над пропастью, под угрозой внезапных обвалов неотделимо от ощущения-сознания необходимости жить и работать вопреки всем угрозам. Так, чтобы либо предотвратить их жизнью и работой, либо погибать, живя и работая, спеша завершить сад, хотя бы он даже был обречен и уже оползал в пропасть.

«...Наша постановка осуществлялась в той стране и в то время, когда там только что была создана атомная бомба, использованная в военных целях, и когда атомную физику окутали густой тайной. Тем, кто жил в Соединенных Штатах в день, когда была сброшена атомная бомба, трудно забыть этот день. Ведь именно японская война потребовала от Штатов настоящих жертв. С западного побережья уходили транспорты с войсками, а возвращались нагруженные ранеными и жертвами азиатских болезней. Когда в Лос-Анжелосе были получены первые газетные сообщения, все уже знали, что это означает конец войны, возвращение сыновей и братьев. Но этот огромный город возвысился до поразительной печали. Автор слышал, что говорили автобусные кондукторы и продавщицы на фруктовых рынках, – в их словах был только ужас.

Была победа, но в ней был позор поражения. А потом военные и политики стали утаивать гигантский источник энергии, и это тревожило интеллигенцию. Свобода исследований, обмен открытиями, международное общение исследователей были подавлены властями, которые возбуждали сильнейшее недоверие общественности. Великие физики поспешно покидали службу у своего воинственного правительства; один из наиболее известных ученых стал учителем и вынужден был расходовать свое рабочее время на преподавание элементарных начальных знаний, лишь бы не служить этому правительству. Стало постыдным что-либо изобретать...»

В дневнике Брехт пишет об этом же 10 сентября 1945 года еще резче: «Атомная бомба воспринята „простыми людьми“ только как нечто ужасное. Победа в Японии этим изгажена. Этот суперпердеж заглушил все колокола побед. В первое мгновение Лафтон наивно обеспокоен, что все это настолько дискредитирует науку, что ее рождение – в Галилее – утратит всякую привлекательность».

Но с тем большим упорством оба они продолжают работать. Они продолжают «возделывать сад». Американский артист – наивный белокурый богатырь – состязается с Брехтом в педантичном уходе за всеми живыми побегами страстей и мыслей, ставших словами, образами, движениями. С упрямством садовников, с тщательностью часовщиков и настороженной

совестливостью фармацевтов они работают над каждой репликой, над каждым эпизодом, над каждой деталью оформления.

«...Сперва нам пришлось отыскивать специальные издания и старые картины в поисках костюмов, которые не воспринимались бы в наше время как слишком пышные. Мы вздохнули с облегчением, когда на небольшой жанровой картинке XVI века обнаружили изображение длинных брюк. Затем необходимо было определить внешние различия сословий. В этом нам помог Брейгель-старший. В заключение надо было разработать схему красок. Каждая сцена должна была иметь свой основной тон: например, первая – легкий утренний (matinal), составленный из белой, желтой и серой красок. Однако и вся совокупность сцен должна была получить свое развитие в цвете. Так, в первую сцену Лудовико Марсили вносил резко выделявшуюся синеву, эта синева сохранилась, выделяясь обособленно и во второй сцене, среди богатых буржуа в их черно-зеленых фетровых и кожаных одеждах. Нарастание общественного значения Галилея так же зримо выражалось в красках. От серебряной и перламутрово-серой четвертой (придворной) сцены через ноктюрн в коричневом и черном (сцена, когда Галилея высмеивают монахи в папском коллегиуме) переход к восьмой сцене – на балу у кардиналов в пурпуре. То был взрыв красок, но их полное буйное освобождение наступало позднее, а именно в девятой карнавальной сцене. Раньше маскарад был у кардиналов и знати, теперь у простого народа. В посредующих сценах наступает снижение к тусклым и серым краскам. Трудность построения такой цветовой схемы заключается в том, что определенные костюмы вместе с носящими их персонажами переходят из сцены в сцену, и эти костюмы должны сами по себе соответствовать в каждом отдельном случае и в то же время должны участвовать в общем цветовом решении новых сцен...»

Они работают – как всегда и везде работал Брехт, и все, кто становился его сотрудниками, – весело. Они спорят, бранятся, иногда с трудом приходят к соглашению. Но и в самих спорах и в поисках компромиссов или уступок для них удовольствие живого осмысленного действия. Лафтон совершенно по-брехтовски говорит: «Прежде чем начнем развлекать других, нужно самим развлечься». Он убежден, что искусство и политика несовместимы. Он американец, и для него само понятие «политышн» (политический деятель) звучит презрительно и чуждо, означает иной мир – грязный, жестокий, во всем противоположный, в лучшем случае безразличный его миру, искусству. Брехт доказывает, что политические страсти всесильнее, все назойливее врываются в повседневный быт,

накаляют и тот воздух, которым дышат искренне аполитичные люди, вовсе даже о нем не думая.

Прошла Потсдамская конференция; капитулировала Япония. В Нюрнберге – в том самом городе, где до войны ежегодно происходили грандиозные военные репетиции – партийные съезды нацистов, парады, собиравшие больше полумиллиона штурмовиков и эсэсовцев, – теперь судят бывших руководителей гитлеровского рейха. Неделя за неделей, месяц за месяцем развертывается бесконечный страшный свиток преступлений. Развертывается в показаниях людей и документов, в свете киноэкранов, на страницах газет. Мелкие негодяи, невежественные и скудоумные, обрекали на муки, на гибель целые страны и народы; добросовестные чиновники и туповато-самодовольные вояки, уверенные в своей незапятнанной «чести», оказались наглыми убийцами, палачами, подручными убийц и палачей. Но они вовсе не чувствуют угрызений совести. Ведь они только выполняли приказы, ведь они верили, что действуют во имя высшей необходимости на благо отечеству, арийской расе, Европе.

Американские солдаты, которые возвращаются из Германии, рассказывают о голоде, о нищете, о том, что оскудевшие «крауты», как они все еще презрительно, однако уже и с известной симпатией называют немцев[45], души не чают в Америке и очень боятся мстительных большевиков. А вот те действительно страшная безбожная сила. Оказывается, они хотят завоевать весь мир, и, если бы не атомная бомба, они бы давно уже захватили и Париж, и Лондон, и Нью-Йорк, сожгли бы все церкви, ограбили или перестреляли всех, кто хочет жить получше, иметь свой дом и свою машину, белых женщин заставляли бы спать с неграми и с монголами, всех фермеров загнали бы в колхозы, а всех рабочих в казармы.

Весной 1946 года Черчилль приезжает в США и произносит в Фултоне речь о «железном занавесе», которая становится началом «холодной войны». Летом на далеком тихоокеанском островке Бикини взрывают экспериментальную атомную бомбу. Во всех газетах, журналах, на всех киноэкранах взметнулся грибовидный смерч, огромный линкор барахтается в нем, как спичечный коробок в струе фонтана.

Начались новые бои: во Вьетнаме, в Китае, в Индонезии, в Греции. Газеты и радиообозреватели возбужденно объясняют, что там наступают коммунисты, что они восстают по приказу Кремля; многовершковые буквы панических заголовков кричат, что Польша, Чехословакия, Венгрия, все Балканы уже захвачены коммунистами и Россия готовится завоевать Иран, Турцию, Китай

и Корею.

Лафтон отмахивается от газет и радио. Он посмеивается, когда Брехт говорит о марксизме и коммунизме, – он считает это чудачеством поэта, таким же, как его слишком серьезное отношение к слову, к тексту. Ведь в театре важно не то, *что* сказано, а *как* оно говорится, как показывается. Текст, конечно, нужен, но он «исчезает в спектакле, как порох в фейерверке».

Однако упрямо-аполитичный Лафтон вполне соглашается с Брехтом в том, каким должен быть спектакль и как он должен воздействовать на зрителей. Только там, где Брехт видит конкретные средства борьбы за идеи коммунизма, Лафтон видит просто правду искусства. Непримиримо споря о мотивировках, о том, *ради чего* и *зачем* они согласно договариваются о том, *как именно* ставить «Галилея».

«...Особенно реалистичны должны быть исполнители ролей церковных сановников. В этой пьесе церковь представляет главным образом правящие силы; типы церковных сановников должны быть похожи на наших банкиров и сенаторов.

...Изображая Галилея, не следует стремиться к тому, чтобы добиться сочувствия и сопереживания публики; более того, публике нужно предоставить возможность удивляться, относиться к нему критически испытующе».

Брехт говорит о законах истории, о борьбе за коммунизм, который приведет человечество к разумной справедливой жизни, говорит о преступлениях капитализма, который бесчеловечен во всем и даже могучую творческую мысль, даже «чистую» науку превращает в орудие смерти и грязной корысти. Лафтон говорит о здравом смысле и вечных основах человечности, о тех ее духовных и биологических основах, которые отрицают любую антигуманную цивилизацию, вырастающую из лжи и насилия, и любую науку, готовую служить такой цивилизации.

Но оба они согласны в том, что Галилей должен быть осужден и что суровое осуждение необходимо именно теперь, после того, как над планетой нависла тень атомного «гриба», когда благодаря великим достижениям гениальных ученых мелкий бездарный человечишка – любой Трумэн – способен одним росчерком пера убить сотни тысяч людей, уничтожить целые города.

И тут Лафтон оказывается даже радикальнее Брехта.

«...Страстно желая показать, что преступления делают преступника еще более преступным, Л. настаивал при обработке текста пьесы на включении такой сцены, из которой зрителям было бы видно, как Галилей сотрудничает с власть имущими.

...беспощадно разоблачая своего героя, Л. отлично сознавал, с какой бесшабашной дерзостью плывет против течения, ведь ничто

не могло быть более нестерпимым для публики».

Лафтон усвоил теоретические принципы брехтовского театра и стремился реализовать их с пылкостью новообращенного, с воистину американским практицизмом.

«Спектакль состоялся в маленьком театрике в Биверли Хиллз, и главной заботой Л. была царившая тогда жара. Он требовал установить вокруг театра грузовики со льдом и запустить вентиляторы, „чтобы зрители могли думать“.

Спектакль в Биверли Хиллз – городке вблизи Голливуда – состоялся 31 июля 1947 года. Успеха он не имел. Большинство зрителей с едва скрываемым недоумением принимали великолепную игру Лафтона. Он показал Галилея, одержимого ученого, страстного исследователя и вместе с тем эгоистичного, плотоядного жизнелюбца. Показал его непростительно виновным в отступничестве, в трусости, в том, что могучая наука стала бессильной рабыней власти.

Зрители недоумевают: где же известное из всех хрестоматий гордое упрямство Галилея «А все-таки она вертится»? Почему на сцене все так подчеркнуто просто и сдержанно? Где взрывы буйных итальянских страстей, пылкие монологи, картинные позы, необходимые в исторической пьесе? Голливудские газеты пишут снисходительно о неудаче талантливого артиста, использовавшего скучный текст.

К осени у Брехта есть разрешение на выезд из США в Европу – куда именно, он еще не знает. Но уезжать необходимо. Начались преследования коммунистов и вообще левых. Всех, кого изобличают, или даже только подозревают, в коммунизме либо в связях с коммунистами, спешат уволить с государственной службы. Многие частные фирмы также включаются в этот поход. Комиссия конгресса по расследованию антиамериканской деятельности, созданная еще до войны, стала центральным штабом воинственной реакции. Все чаще сообщают о том, как общественных деятелей, ученых, литераторов, журналистов, артистов вызывают в комиссию, требуют от них показаний об их политических взглядах, о причастности к компартии, к левым организациям, требуют показаний о друзьях, знакомых, родне. Настоящие коммунисты и многие левые интеллигенты отказываются отвечать на вопросы, ссылаясь на конституционные права, тогда их обвиняют в неуважении к конгрессу и отправляют в тюрьму.

Надо уезжать. Но в конце осени должна состояться новая постановка «Галилея», теперь уже в Нью-Йорке, в крупном театре. Лафтона не обескуражила неудача, напротив, только раззадорила.

В сентябре Брехт получает вызов на допрос в комиссию конгресса. Друзья встревожены. Он должен под любым предлогом уклониться от допроса. Недоставало только ему теперь, после пятнадцатилетнего изгнания, вместо возвращения на родину оказаться в американской тюрьме.

Брехт внимательно выслушивает все разумные советы. Он будет предусмотрительней Галилея, который от избытка самоуверенности слишком поздно подумал о бегстве. Вместе с друзьями и родными он поспешно сортирует архивы, рабочие папки; фотографирует все рукописи, все материалы. Микрофильмы – великое изобретение, незаменимое для изгнанников. Плотно упакованные пакеты пленок умещаются в карманах, в портфеле. Никто не подумает, что серьезный человек – домовладелец, писатель, самое ценное имущество которого заключено в громоздких ворохах исписанной бумаги, может уехать с одним лишь дорожным чемоданом. Сын Стефан уже демобилизовался, учится в университете, он американский гражданин и останется здесь хранителем отцовских архивов, а потом постепенно перешлет их. Так же, как их уже не раз пересылали из Германии в Швейцарию, из Швеции в Финляндию.

Все предусмотрено, все готово к отбытию. К счастью, в США еще не так совершенна система полицейского контроля. Имея на руках разрешение на выезд, можно просто улететь в Европу, и никакая комиссия не помешает этому... Но если все же неявка в комиссию окажется поводом для судебного преследования? Может быть, безопаснее пойти: выслушать, хитро избежать спора и потом уже действовать, точно зная, в чем именно его подозревают?

30 октября 1947 года. Три конгрессмена: Томас, Мак-Доузл и Вэйл – исполнены сознания своей важности и власти. Главный следователь комиссии Стриплинг резв и напорист. Он привык изобличать, донимать вопросами, провоцировать на «оскорбление конгресса». Кроме них, в допросе участвуют еще переводчик и два адвоката. Брехт приветливо здоровается. Конгрессмены глядят на него с любопытством. Такого странного субъекта здесь еще не видели. Серая куртка, железные очки, плохо брит, говорит по-английски с непривычно резким акцентом, то и дело начинает говорить по-немецки, как-то старомодно вежлив и на каждый вопрос отвечает необычайно подробно и серьезно. Явно чудак. Впрочем, это и понятно: сочиняет стишки, пьесы, видно, зарабатывает не густо и к тому же эмигрант из Германии, есть от чего зачудить.

Однако Стриплинг все же подозревает его.

– Итак, я повторяю вопрос: были ли вы когда-либо членом

коммунистической партии какой-либо страны?

– Господин председательствующий, я слыхал, что мои коллеги считали этот вопрос неуместным, но я гость в этой стране и не хотел бы пускаться в споры по юридическим вопросам. Поэтому я хочу ответить на ваш вопрос, господин Стриплинг, полностью и настолько хорошо, насколько могу. Я не был и не являюсь членом никакой коммунистической партии.

Стриплинг продолжает наседать – разве мистер Брехт не писал революционных стихов, пьес и других произведений? Он отвечает спокойно и подробно. Как противник Гитлера и его режима он писал так, чтобы содействовать низвержению этого режима, и это, разумеется, можно считать революционным стремлением.

Председательствующий удерживает следователя. Нельзя же осуждать человека за то, что он выступал против государства, с которым Америка воевала и сейчас еще не заключила мира.

На вопросы о друзьях и знакомых, о встречах с сотрудниками советского консульства Брехт отвечает все так же обстоятельно и с выражением простодушной искренности. Правда, он не помнит фамилий, не помнит, когда и где происходили встречи и по какому поводу, – возможно, в связи с публикациями переводов его пьес в России. Но обо всем, что он может вспомнить, он рассказывает подробно. Был ли такой-то коммунистом, он не знает, не думает, но он вспоминает, что в Берлине этот человек был сотрудником издательства Ульштейн, весьма консервативного, там никогда не издавались левые газеты.

Стриплинг спрашивает о пьесе «Чрезвычайная мера», ведь это же явно коммунистическая пьеса. Брехт обстоятельно объясняет, что это пьеса «учебная», основанная на древней японской религиозной драме. Вместо «Чрезвычайной меры» он начинает пересказывать фабулу другой учебной пьесы, «Говорящий „да“, – Стриплинг не замечает подмены. Если он все же обнаружит, можно сослаться на слабую память. Нет, он ничего не заметил. Коли так, Брехт видоизменяет уже и конец пьесы и начинает пространно истолковывать ее смысл. Он говорит, что в „Чрезвычайной мере“ описаны события, происходившие на русско-китайской границе в 1918– 1919 годах. Потом доказывает, что это все же именно антигитлеровская пьеса. Стриплинг пытается обнаружить противоречия в этих утверждениях, но Брехт так старается растолковать все это председательствующему и переводчику, который то и дело должен помогать, так как он забывает и путает английские слова, так увлеченно и пространно рассуждает о древнеяпонском театре и общих проблемах искусства, что все члены комиссии устают и находят все это

скучной и туманной философской премудростью. Добродушно болтливый чудак им даже начинает нравиться. Он так забавно серьезно говорит об этой ученой чепухе, которая ему кажется важной, так уморительно путается в английских фразах, пересыпая их немецкими словами: не удивительно, что в публике все время хихикают.

Стриплинг достает статью о Брехте, опубликованную в советском журнале «Интернациональная литература». Кто автор статьи? Немалое время отнимает транскрипция имени. У мистера Брехта явно плохая память. Нет, это не уловка, видно, как он старается вспомнить, как чистосердечно радуется, припомнив какую-то деталь. Но он просто не узнает фамилию в американском произношении. Ах да, Тре-ти-коф; да, да, был такой русский драматург, он переводил его стихи и, кажется, даже одну пьесу. А вот статьи он не помнит, не уверен даже, что когда-либо видел. Стриплинг оживляется, готовится к броску. Он читает вслух большой отрывок, в котором приводятся собственные слова Брехта о том, что он изучает работы Маркса и Ленина, что его творчество проникнуто духом классовой борьбы.

Нет, Брехт не помнит, чтоб он давал интервью в Москве, а это похоже даже не на интервью, а на журналистский обзор каких-то разговоров. Но, он не помнит, с какими русскими журналистами тогда встречался и не помнит, чтоб говорил такое. В зале смех. Председательствующий тоже ухмыляется. Ну что ж, кто-кто, а эти прощелыги-репортеры хорошо знают, как их брат умеет сочинить интервью из ничего.

– Но разве это не правда, что мистер Брехт пишет свои произведения на основе философии Ленина и Маркса?

– Разумеется, я изучал взгляды Маркса на историю. Мне это необходимо, как человеку, пишущему исторические пьесы. Я не думаю, что сегодня можно писать толковые исторические пьесы без такого изучения. К тому же и многие исторические труды, которые пишутся в настоящее время, испытывают существенные влияния марксистской исторической науки.

Репортеры на местах для публики тихо пересмеиваются: он их сейчас усыпит лекцией о методологии истории. Со времени Сэмюэля Уэллера, прославленного Диккенсом, не было таких великолепных судебных показаний. Ты заметь: этот хитрый «краут» не подарил им ни одной коммунистической овечки, а волки уже сыто облизываются. Обкормил их болтовней.

Стриплинг все еще не сдается. Он цитирует стихи из пьесы «Мать». Это явно революционные, коммунистические песни, и музыку к ним писал коммунист Эйслер.

Брехт уже окончательно понял, в чем именно его хотят

обвинить. По выражению лица Стриплинга он видит, когда тот думает, что разыгрывает козырную карту. Настроение комиссии определилось, они уже не столько потешаются над чудаком-иностранцем, сколько скучают, им еще сегодня предстоят другие допросы. Все члены комиссии и сам обвинитель явно невежественны, однако самоуверены так, что ни за что не признаются в своем невежестве.

Поэтому Брехт начинает подробно говорить о стихах, все больше оживляясь. Это не должно удивлять, ведь речь идет о его профессии, о его бизнесе. Обстоятельно и горячо объясняет он, почему цитаты, приведенные Стриплингом, неправильны. Ведь это плохие переводы. Он втягивает переводчика в подробное обсуждение отдельных слов и оборотов. Репортеры в зале громко хохочут. Председатель торопливо благодарит мистера Брехта за откровенность и добрую волю и закрывает заседание.

Теперь действительно необходимо поскорее уезжать. Может найтись другой Стриплинг, более знающий, более сообразительный, и тогда окажется, что Брехт дерзко высмеял комиссию конгресса и ее главного следователя, превратил их в комических персонажей незамысловатого фарса.

Через несколько дней, не дожидаясь премьеры в Нью-Йорке, набив карманы микрофильмами своих рукописей, Брехт с Вайгель и дочерью садятся на самолет, отлетающий в Париж.

В эти последние дни пребывания в Америке он написал:

> От тигров я спасся.
> Клопов кормил я.
> Сожрала меня
> Заурядность[46].

Глава восьмая
Возвращение

...Мой город родной, как он примет меня?
Опередили меня бомбовозы. Смерть несущие тучи
Возвещают мое возвращенье. Пожары
Перед вернувшимся сыном идут.
Самолет плавно снижается.

В пасмури ноябрьского дня город внизу лиловато-серый, сетчатый, паутинный. Все четче видны улицы, река, мосты. Вот Эйфелева башня. И как на снимке в проявителе, начинают проступать знакомые места: площадь Этуаль, Елисейские поля, собор Нотр-Дам, бульвары. Здравствуй, старый Париж, здравствуй, Европа!

Весь день он бродит по улицам. В маленьких бистро пьет кофе. Слушает. Смотрит. Молча радуется Парижу. Чуть тусклее и беднее краски, бледнее лица прохожих. Кое-где следы разрушений. Мелькают белые шлемы и белые ремни плечистых верзил из американской военной полиции. Но все же Париж остался прежним. Так же смеются женщины и мальчишки, так же звучит их картавая скороговорка. Так же тихо течет Сена и люди всех возрастов роются в книгах на лотках букинистов. В узких улочках окраин так же пахнет луковым супом, жареной картошкой и старым деревом, смоченным кислым вином.

В кафе к нему бросается некто смутно знакомый, частит радостный берлинский говорок:

– Брехт, какая неожиданность! Значит, все же решили променять Штаты на голодную Европу?

– Я услыхал, что меня подозревают в намерении украсть небоскреб Эмпайр стейтс билдинг и предпочел удрать.

Чем ближе он приглядывается к Парижу, тем больше замечает нового. Идет демонстрация. Часть строем, часть просто шумной, гомонящей толпой. Красные флаги. Лозунги «Да здравствует социализм!». Поднятые вверх кулаки. Полицейские спокойно стоят в стороне, некоторые переговариваются с демонстрантами. В колонне видны солдатские мундиры; кое-где даже каскетки офицеров. Красные флаги на домах. На здании «Юманите» и в витринах книжных магазинов портреты Маркса, Ленина, Сталина, Тореза; на стене табличка – станция метро «Сталинград».

В литературных кафе споры о возможностях коммунистического развития Франции. Во французском правительстве есть министры-коммунисты. Тираж «Юманите» по воскресеньям превышает миллион.

В Америке всего несколько дней назад, когда его допрашивали, при слове «коммунизм» глаза конгрессменов сужались от ненависти и страха. Там о коммунистах ежедневно кричат в газетах, по радио, но в действительности их мало, они теснятся в убогих комнатушках, на тихих задворках шумной буйно-горластой американской жизни. А здесь коммунисты – настоящая сила, у них миллионы сторонников. Нет, они не должны повторять старых ошибок – ни тех, что погубили Парижскую коммуну, ни тех, которые привели немецкую компартию к таким страшным поражениям.

Брехту нельзя оставаться во Франции; правительство отказывается продлить визу. Путь в Германию тоже закрыт. Английские, американские и французские оккупационные власти не выдают ему пропуска для проезда в Берлин.

Из Парижа он едет в Швейцарию; там ставят его пьесы. В городке Херрлиберг снята квартира в доме садовника. Большая рабочая комната. В окна светит и дышит Цюрихское озеро, широкое, сине-зеленое. За ним горы, сначала плавными, потом крутыми ярусами: снежно-искристые вершины на синем-синем небе.

От Херрлиберга до Цюриха полчаса пригородным поездом. У вокзала кафе «Одеон»; здесь звучит разноязычная речь, но чаще всего сюда приходят немцы-эмигранты, еще не добравшиеся домой. В Германии четыре зоны оккупации. Не так легко получить разрешение на въезд или проезд. Там, в немецких городах, только возрождается жизнь. Там нищета, разруха. Еще ничего не отстоялось. Немецкая жизнь, взбаламученная гитлеровщиной, войной, разгромом, непроглядна: в одном бродильном котле и новые живые соки и трупная сукровица. Внутри страны границы, охраняемые иностранными солдатами. Проникнув в одну часть Германии, можно оказаться дальше от других частей, чем находясь в нейтральной Швейцарии.

До театров ли сейчас голодным немцам? А здесь городской театр в Куре предлагает Брехту поставить его обработку «Антигоны» в переводе Гёльдерлина. Главную роль поручают Елене Вайгель. Давно уже они оба не дышали сценой. Приехал старый друг Каспар Неер, он будет оформлять постановку.

Брехт снова работает в театре по-настоящему. Не урывками, не с одним актером, как в Америке, не советником, а полновластным режиссером. Он ставит «Антигону». Возвращаясь

с многочасовых репетиций, он садится за машинку. Четырнадцать лет эмиграции; дюжина пьес, написанных и переписанных заново, однако ни разу не поставленных, не увиденных, не услышанных. Необходимо теперь свести воедино, систематизировать все, что он думает о сцене, об актерах, о смысле и назначении искусства.

Новая эпоха наступает неотвратимо. Огромные атомные смерчи гасят солнце над островками в Тихом океане. Самолеты за несколько часов пересекают Атлантику; позавтракал в Нью-Йорке, ужинаешь в Париже. Двадцать лет прошло с тех пор, как он восхищался перелетом одинокого Линдберга, всего двадцать лет, а теперь ежедневно сотни, тысячи людей снуют по воздуху через океан туда и обратно, и никто уже не удивляется. Давно ли это было, когда бабушка робела перед телефоном, почтительно и восхищенно кричала в трубку: «Боже мой, с другой улицы, а слышно! Чудо-то какое!» А теперь стали бытом кино, радио, телевидение.

Почти два тысячелетия была действенна философия Аристотеля, уверенно определявшего пути и границы познания. Великого язычника чтили все христианские ученые. Ему верили не меньше, чем евангелию. Но потом, когда после Колумба и Коперника оказалось, что и Земля и вселенная совсем иные, чем о них думал Аристотель, его мысли сдали в архив. Бэкон написал «Новый органон», возвещая новые пути и новые методы познания. Он верил только в конкретный опыт и в познание, которое исследует действительный, а не воображаемый мир. «Физику» Аристотеля – его натурфилософию столетиями опровергали ученые естествоиспытатели, врачи, механики, путешественники. Его «Метафизику» вслед за «Новым органоном» Бэкона опровергали философы. Однако эстетика Аристотеля все еще остается в силе. Нелепыми, но властными архаизмами остаются в новой эпохе древние представления об искусстве и древние «законы прекрасного». Драматурги, режиссеры, артисты на целую эпоху отстают от зрителей.

Брехт пишет «Малый органон для театра».

«...Я пишу эти строки на машинке, которой в то время, когда я родился, еще не существовало. Я перемещаюсь благодаря новым средствам передвижения с такой скоростью, которой мой дед и вообразить себе не мог, – в те времена вообще не знали таких скоростей. И я поднимаюсь в воздух, что не было доступно моему отцу. Я успел поговорить со своим отцом с другого континента, но взрыв в Хиросиме, запечатленный движущимся изображением, я увидел уже вместе с моим сыном.

...Какое именно отношение к природе и обществу настолько плодотворно, чтобы мы, дети эпохи науки, могли воспринимать

его в театре как удовольствие?

Такое отношение может быть только критическим. Критическое отношение к реке заключается в том, что исправляют ее русло, к плодовому дереву – в том, что ему делают прививку, к передвижению в пространстве – в том, что создают новые средства наземного и воздушного транспорта, к обществу – в том, что его преобразовывают. Наше изображение общественного бытия человека мы создаем для речников, садовников, конструкторов самолетов и преобразователей общества, которых мы приглашаем в свои театры и просим не забывать о своих радостных интересах, когда мы раскрываем мир перед их умами и сердцами с тем, чтобы они переделывали этот мир по своему усмотрению.

...Если театр и не может оперировать научным материалом, который не пригоден для развлечения, он зато волен развлекаться поучениями и исследованиями. Театр подает как игру картины жизни, предназначенные для того, чтобы влиять на общество».

* * *

В доме Брехта, как всегда, возникает круг друзей, приятелей, учеников.

Приехал Гюнтер Вайзенборн, с которым они когда-то вместе писали «Мать». Он оставался в Германии, участвовал в Сопротивлении, был заключенным концлагеря. Вайзенборн обрадовался, как старому знакомому, портрету китайского мудреца.

– Он был таким же пятнадцать лет тому назад, когда ваша Барбара еще ковыляла между стульями. Помните, как вы его всегда начинали свертывать, когда в разговоре вдруг возникала заминка и казалось, что слова будто в песок уходят? Ваша дочь уже взрослая барышня, ну, а вы сами? Изменились, как Барбара, или остались неизменны, как старый Цинь?

– Пожалуй, и то и другое. Изменился и остался.

Друзья неторопливо рассказывают. Почти не спрашивают – пусть каждый говорит, что хочет. Потом Брехт все же задает вопрос:

– Что вы сейчас пишете?

– Пьесу об Уленшпигеле.

– Что?.. Уленшпигель? И много написали?

– Почти закончил.

– Я тоже пишу об Уленшпигеле.

Вайзенборн испуган и смущен.

– Не унывайте. Уленшпигель неисчерпаемая тема. А хотите, вместе? У вас первая часть, а вторую напишем вдвоем. О постаревшем Уленшпигеле, седом, расслабленном. И шутки его уже никого не смешат. А в это время крестьянская война.

Вечером за шахматами они решают писать вместе новую пьесу. Но тогда, когда Брехт уже будет в Германии. Сейчас он должен кончить пьесу о Парижской коммуне.

В сознании Брехта скрещиваются лучи-отсветы разных огней: встреча с Парижем, красные флаги над Сеной, сообщения из Германии и книга, по-новому взбудоражившая все эти впечатления. Он читал раньше пьесу Нурдаля Грига «Поражение». В 1946 году ее издали по-немецки. Автор – норвежский поэт. Он несколько лет жил в Советской России, сражался с фашистами в Испании и на фронтах второй мировой войны, погиб в воздушном бою над Берлином. В драме «Поражение» воплощены его живая любовь к революционному народу Парижа, ненависть и презрение к его врагам, вера в неизбежную победу коммунизма и наивные сектантские представления о причинах поражения Коммуны. Григ верил, что его вызвали главным образом шпионаж, измены, утрата бдительности. Он верил, что каждый революционер, сомневающийся в необходимости террора, обязательно становится предателем. Да, это именно «Поражение». Какие бы громкие, оптимистические речи ни произносили герои, это драма о безысходной тоске поражения. На нее легли сумрачные тени от гибели народной Испании, от московских разоблачительных процессов 1937—1938 годов. Но сейчас другое время, разгромлен фашизм, опять наступают коммунары.

Брехт пишет новую пьесу о Коммуне, о трагическом опыте масс. Именно масс: у него нет одного главного героя, а только люди из массы. Не безликие олицетворения, а живые характеры, настоящие личности, как Пелагея Власова, как Мамаша Кураж. Но никто из них не становится центром, средоточием действия. Само развитие фабулы «демократично», действуют равноправные члены одной семьи, жильцы одного дома, одного квартала, люди одной баррикады. Разные индивидуальности, разные судьбы, но все они связаны с общей судьбой Коммуны и все равны перед единой исторической и трагической необходимостью. Все они борются за Коммуну, верят, ошибаются и погибают в этой борьбе.

Ошибки и заблуждения коммунаров должны предстать в чистом свете исторической правды, а не в зловещем сумрачном освещении подозрительного фанатизма, уродливо мечущемся, как огонь в подземелье, в пыточных горнах. Наивная доброта коммунаров, их доверчивость и великодушие часто вредили им,

ослабляли их в борьбе с жестокими, коварными и подлыми врагами. Но если б коммунары не были добры, великодушны и доверчивы, они не стали бы коммунарами. Ведь коммунизм – это и есть безоговорочная, неограниченная власть доброты и великодушия.

Автор «Чрезвычайной меры» – новообращенный марксист – был убежден, что все – все без исключения – можно понять рассудком, определить и найти единственно верное решение. Автор «Дней Коммуны» знает, что это были метафизические иллюзии, что, отрекаясь от Аристотеля, он тогда сам еще рассуждал по законам его метафизической логики: да – да, нет – нет, черное или белое, друг или враг; третьего не дано. С тех пор он узнал, что такое диалектика. Не только по книгам и лекциям. Умозрительную книжную диалектику он знал и тогда, когда осудил на смерть молодого агитатора в «Чрезвычайной мере». Но живая диалектика исторического бытия и повседневного быта неизмеримо сложнее. Когда революционеры подавляют и убивают своих противников, то среди тех, кто отвергает революционный террор, кто против него возражает, есть не только пособники врагов или робкие нытики-оппортунисты, но и хорошие, мужественные люди, которые, однако, убеждены, что насилие опасно прежде всего для прибегающих к насилию. Добрые иллюзии нередко становятся трагически самоубийственными, но те, кто верит иллюзиям, не перестают быть честными революционерами. В то же время сторонниками и вершителями суровой народной расправы бывают не только самоотверженные искренние фанатики, но и бессовестные приспособленцы.

Драма Брехта о Коммуне нова по всему построению, по силе диалектической правды, по зрелости мысли. Но это зрелость того же поэта, мыслителя и революционера, который писал «Барабанный бой», «Что тот солдат», «Святую Иоанну», «Мать», «Винтовки Тересы Каррар». Новая пьеса воплощает многие давно выношенные мысли о трагических законах истории, о правде классовой борьбы. И некоторые новые герои сродни прежним. Брехт любит старых друзей и у себя в доме и в своих пьесах и книгах. Как в индийских сказаниях о переселении душ, у него то и дело в новых обличиях предстают знакомые характеры. Так, в «Днях Коммуны» швея мадам Кабэ – родная сестра Пелагеи Власовой и госпожи Каррар; молодая учительница Женевьева Жерико сродни Иоанне Дарк.

Брехт пишет о спорах в Коммуне, о хитроумных кознях версальцев, о Тьере, о парижанах, веселых вопреки голоду и страданиям. Он слышит задорную парижскую скороговорку мадам Кабэ и неторопливую, рассудительную речь Франсуа-

семинариста, который становится коммунаром, колеблется между богословием и физикой, истово молится, поднимая ружье на брата – солдата реакции. Нарочитым юношеским баском говорит Жан Кабэ – озорной скептик и нежный любовник, храбрый боец-коммунар и наивный идеалист, до последней минуты надеющийся, что можно уговорить солдат, – они ведь тоже простые трудовые люди. Добродушно ворчит каменщик Папаша. Его убедили было в том, что Коммуна может победить без боя, что враги отступят сами перед ее мирным величием, и он безмятежно веселился с друзьями. Но он снова берет ружье, чтобы драться уже в безнадежных боях. Именно этот добряк готов сам расстрелять версальского шпиона, переодетого монашкой. Этот шпион – офицер, ненавидящий Коммуну, – долгожданный жених учительницы Женевьевы. Христианская любовь к людям сделала ее коммунаркой. Она могла бы спасти бывшего возлюбленного, осужденного на смерть ее новыми друзьями, могла бы, но не может... Прав и добр Папаша, готовый уничтожить смертельного врага. Права и добра Женевьева, потрясенная трагическим выбором; она предпочла горе и смерть вместе с друзьями – воинами Коммуны позору жизни с бывшим женихом – лазутчиком версальских убийц. Но права и добра также мадам Кабэ, которая не позволяет расстреливать шпиона, ссылаясь на пасху и на присутствие детей. Прав и добр член Коммуны Риго, когда призывает ответить на белый террор красным террором, когда кричит товарищам: «Подавляйте или вас раздавят, уничтожайте или вас уничтожат». Но прав и добр Делеклюз, когда вместе с большинством Коммуны голосует против репрессий, против террора, взывая к голосу разума, гордясь тем, что «Парижская Коммуна за несколько недель сделала больше для человеческого достоинства, чем все другие правительства за восемь веков». Именно он говорит: «Ложь пишется кровью, правду можно писать чернилами».

В тихой комнате над мирной тишиной озера звучат выстрелы, крики, взволнованные, гневные голоса, залпы митральез, гудение и треск пожаров. И снова голоса, яростные и тоскливые, злорадные и ласковые. Брехт слышит и видит коммунаров, как слышал и видел Пелагею Власову, Каррар и Галилея. Но эти новые герои самостоятельней, своевольней. Он спорит с ними или соглашается, прерывает или подбадривает, уводит со сцены и снова зовет и все не может окончательно решить, кому предоставить последнее слово, так чтобы правда истории не противоречила тому, что он хочет сказать сегодня зрителям. Он еще не раз будет приниматься за эту пьесу. Но так и не успеет ни поставить, ни опубликовать ее.

* * *

Частый гость в доме над озером Макс Фриш – коренной житель Цюриха, архитектор и писатель, автор философских очерков, романов и пьес. Он руководит строительством большого плавательного бассейна и готовит постановку своей гротескной фантастической комедии «Китайская стена», в которой явственны прямые влияния Брехта и Вахтангова («Турандот»).

Фриш приезжает на велосипеде, сидит с Брехтом на крыше или уводит его и Елену Вайгель бродить по берегу, купаться в озере. Он неутомимый спорщик, этот потомок цюрихских протестантов-начетчиков, которые из-за слова, из-за богословской формулы и сами всходили на эшафоты, на костры и беспощадно пытали, изгоняли или убивали еретиков. Именно поэтому Фриш ненавидит всякое подобие фанатизма, все, что ему напоминает догматическое доктринерство, требующее человеческих жертвоприношений во имя религиозных или политических абстракций и символов. Брехта он иногда язвительно называет марксистским пастором.

– Вы отличаетесь от пасторов лишь тем, что они озабочены потусторонним благом, а вы посюсторонним. Но учение о благой цели, которая оправдывает средства, дает сходные плоды, если даже цели разные. Существуют иезуиты посюстороннего. Вот вы написали трактат «Пять трудностей пишущего правду», последние разделы в нем о «необходимой хитрости», об умении «использовать» правду. Ведь это у вас настоящая иезуитская хитрость: годны любые средства, чтобы утвердить то, что вы считаете правдой...

Брехт слушает внимательно, дружелюбно и весело. Он возражает короткими вопросами. Он доказывает Фришу, что тот просто не понимает сущности марксистской диалектики, исторического материализма.

Фриш ведет дневник. Он пишет, не щадя себя.

«Общение с Брехтом, напряженное, как, вероятно, всякое общение с тем, кто превосходит тебя, продолжается уже полгода, иногда я испытываю немалое искушение отказаться от этого общения. Но именно тогда Брехт звонит мне или, встретив на улице, спрашивает, как всегда дружелюбно, суховато и как бы застенчиво, найдется ли свободный вечер. Брехт выбирает самые общие темы для разговора. В тех случаях, когда он своей диалектикой дает мне мат, я менее всего удовлетворен разговором; разбит, но не убежден. Возвращаясь ночью, я снова перебираю его реплики, иногда сочиняю монолог: это же все неправильно. Но когда потом слышу от другого похожие на мои и

такие же легкомысленные, часто даже озлобленные возражения, чувствую, что вынужден сесть на велосипед и катить в Херрлиберг... Брехт, пожалуй, самый талантливый из всех пишущих по-немецки... Брехт не ожидает поддакивания, напротив, он ждет возражения, он немилостив, когда возражают убого, но ему скучно, когда вовсе нет возражений. И тогда можно заметить по его строгому, по-крестьянски спокойному взгляду, часто слегка затененному хитрецой, но всегда бдительному, что хотя он и слушает даже то, что считает болтовней, заставляет себя слушать, но в глубине его маленьких укрытых глаз мелькают зарницы возражений; его взгляд то и дело вспыхивает, делает его на некоторое время застенчивым, но потом он становится задирист, грозен».

Фришу очень хочется найти слабое место у Брехта, хоть одну примету хоть какой-нибудь неполноценности в том, что он сам считает существенным, важным. Он, христианин, швейцарец, влюбленный в горы, озера и луга своей маленькой, мирно консервативной родины, испытывает неотвратимую духовную власть Брехта и, сопротивляясь ей, воспринимает этого безбожника и революционера как пришельца из огромных городов, певца машинной цивилизации.

«Вчера мы вместе купались, впервые я вижу Брехта на природе, то есть в такой среде, которую не изменишь, и поэтому она для него менее интересна... Так много подлежащего изменению, что не остается времени похвалить то, что естественно».

Он забывает о брехтовском поэтическом культе деревьев, облаков, травы. Или, может быть, в ту пору еще не знает этих стихов.

«Брехт не говорит ни слова о природе, и в этом его усвоенный всей жизнью стиль, его собственная вторая природа. Он интересуется лишь тем, застигнет ли нас надвигающаяся гроза. Озеро позеленело, разворошено ветром, небо фиолетовое и серно-желтое. Брехт, как всегда в серой кепке, курит сигару, опираясь на подгнившие перила купальни; вот на эту гнилость он обращает внимание и говорит что-то шутливое о капитализме».

Фриш подробно описывает жилище Брехта, кухню, где обедают, плоскую крышу и рабочую комнату, напоминающую мастерскую:

«Пишущая машинка, бумага, ножницы, ящик с книгами, на кресле газеты – местные, английские, немецкие, американские, то и дело он что-то вырезает и закладывает в папочку, на большом столе клей с кисточкой, фотоснимки, эскизы нью-йоркской постановки... книги, с которыми он работает сейчас, переписка

Гёте и Шиллера... Радиоприемник, коробка сигар. Кресла такие, что сидеть можно лишь прямо. Пепельницу я ставлю на еловый пол, на стене передо мной китайская картина – развернутый рулон. Все устроено так, будто через 48 часов собираются уезжать. Не по-домашнему... Брехт ходит взад и вперед... При всей сдержанности он производит сильное впечатление сценической выразительностью жестов. Легкое отстраняющее движение руки – презрение; остановился, подчеркивая решающую точку произносимой фразы; резкое поднятие левого плеча – вопросительный знак; ирония в том, как он нижней губой подражает претенциозно-простецкой серьезности благомыслящих, либо его внезапный смех, чуть-чуть каркающий, сухой, но не холодный, он смеется, когда бессмыслица достигает высшей точки, а потом снова его растерянное и застенчивое изумление, беззащитность его лица, когда он слушает то, что его действительно затрагивает, заботит или восхищает. Брехт сердечный и добрый человек, но обстоятельства не таковы, чтобы этого было достаточно.

На моей стене висит японская деревянная маска,
Личина злого демона золоченым покрыта лаком.
Сочувствуя, вижу я
Жилы вздувшиеся на лбу, по ним видно,
Как трудно быть злым

...Брехт неутомимый истолкователь. Он предпочитает научную методику познания искусства, но при этом сохраняет дар по-детски расспрашивать. Что такое артист? Что он, собственно, делает? Какие должен он иметь особенные свойства? У Брехта творческое терпение, позволяющее снова и снова начинать с самого начала, забывать мнения, собирать опыт, спрашивать, не навязывая ответа. Первые его ответы часто ошеломляют скудостью. «Артист, – говорит он неуверенно, – это, вероятно, такой человек, который делает что-либо особенно подчеркнуто, ну, например, пьет».

Фриш любуется «крестьянским терпением» Брехта, его мужеством, неподдельной скромностью, разумным умением «удерживать зачатки полезного опыта» и «развиваться с помощью противоречий». Фриш видит его пристальным взглядом художника – непокорного, но любящего ученика.

«...Он провожает меня на вокзал, ждет, пока я войду в вагон. Коротко и словно бы украдкой машет рукой, не снимая серой кепки, – это было бы уже вне его стиля; уклоняясь от встречных, он уходит с перрона быстрыми, неширокими, скорее легкими

шагами; руки его заметно малоподвижны, он ими почти не размахивает, голова чуть косо наклонена, кепка надвинута на лоб, словно он прячет лицо, то ли заговорщически, то ли стыдливо. Когда смотришь на него, он может показаться рабочим, металлистом, но для рабочего он недостаточно крепок, слишком хрупок, для крестьянина слишком оживлен, вообще для местного жителя слишком подвижен; слишком скрытен и внимателен – он беженец, который уходил с бесчисленных вокзалов; он слишком робок для светского человека, а для ученого слишком богат жизненным опытом, он слишком много знает, чтоб не стать боязливым; человек без государства, везде лишь временно прописанный, прохожий в нашем времени, человек по имени Брехт, физик, поэт...»

* * *

В Цюрихском театре ставят «Пунтилу и Матти». Брехт – один из режиссеров. Стремительно быстро проходят часы и дни репетиций. Ему легко дышится над Цюрихским озером. Но он еще не вернулся домой. Уже больше пятнадцати лет прошло с того дня, как он уехал из Берлина, и он все еще бездомный эмигрант, временный житель чужих городов.

Из Германии сообщают: три западные оккупационные зоны: английская, американская, французская – объединились, – шутники говорят о новой стране «Тризонии»; там возрождается старая Германия – отечество Круппов и Тиссенов, чиновников и буржуа. На востоке, в советской зоне национализирована крупная промышленность, земельные владения юнкеров конфискованы и разделены между крестьянами.

В кафе «Одеон» появляются туристы из Штутгарта, Мюнхена, они приезжают «проветриться». Владелец нарядного спортивного «оппеля», уже нового, послевоенного выпуска, румяный щеголь в зеленой куртке и зеленой шляпе с козьим хвостиком на тулье говорит о денежной реформе на Западе, о замечательном возрождении немецкого хозяйства, научной и технической мысли. Западная Германия – феникс, восстающий из пепла.

Его собеседники – явно эмигранты: один – бледный, худой, в очках, в старомодном пиджаке, потускневшем на швах, но тщательно отчищенном; другой – седой, плечистый, во французской армейской куртке, но по говору берлинец. Худой кривит рот горькой иронией.

– А куда он полетит, этот феникс? Что будет высиживать? Не лежат ли в его теплом гнезде сорочьи яйца, крапленые свастикой?

Не высидит ли он старых черных прусских орлов?..

– Коммунистическая пропаганда! Такие подозрения распространяют агенты Советов. Вы себе и представить не можете, что они творят там, на востоке. Достаточно ткнуть в кого-нибудь пальцем – «он был наци», и увезут в Сибирь, а то и расстреляют. Русские демонтируют все: фабрики, телефонные кабели, обыкновенные бензоколонки; все увозят в Россию, все грабят дочиста...

– Вы сами там были? Как же вы сохранили ваш «оппель»? – Седой спрашивает простодушно, но глаза из-под густых бровей поблескивают зло.

– Нет, я не был, не так глуп. Но рассказывают очевидцы. Оттуда бегут тысячи.

– Считали их те же самые очевидцы. И они же были очевидцами в тридцать третьем году, когда коммунисты поджигали рейхстаг, и в тридцать девятом, когда поляки напали на беззащитный вермахт.

– Это возмутительное сравнение, вас натравливают демагоги, нанятые за рубли.

Худой коротко, хрипло смеется:

– Конечно, мой смокинг пошили кремлевские портные. Зато ваша информация оплачена долларами. Вы явно предпочитаете американскую валюту.

– Ничего подобного. К американцам мы, на Западе, относимся тоже критически. В конце концов янки – те же русские, только в глаженых брюках. Но сегодня они наша единственная защита от азиатских полчищ. Если б не их атомная бомба, советские танки уже давно паслись бы за Рейном и товарищи комиссары демонтировали бы весь Рур и денацифицировали бы всех женщин. Но погодите, когда мы сами станем на ноги, мы укажем на дверь и заокеанским постояльцам. Однако сначала надо, чтобы убрались в свои степи господа Иваны, сегодня они самые опасные.

– Вот, значит, как щебечет ваш феникс. Да он скорее попугай из тех, которых обучал доктор Геббельс.

– Это неправда! Я никогда не поддерживал наци, я всегда был сторонником центра, я католик. Мы проклинаем Гитлера, он принес столько несчастий. Но это прошлое. Сегодня, сударь, ведь вы же немец, поймите, сегодня главное – возродить наше многострадальное отечество. Надо объединиться всем немцам, надо забыть старые раздоры. Советы душат немецкую экономику, немецкую предприимчивость. А на Западе свободная демократия, мы принимаем помощь от иностранцев, но служим нашей Германии.

– Вот именно *вашей*– предприимчивой. Вам нужна не Германия, а ваши виллы, «оппели», акции, вам нужна свобода наживаться. – Седой вскочил, говорит все громче, все яростнее. – Вам не нравится Гитлер? Но вы с ним отлично ладили, пока он обеспечивал вам доходы. А теперь вы ладите с янки и будете ладить с дьяволом, но только не с теми, кто покусится на ваши бумажники...

Приятель оттягивает его в сторону.

– Ладно, хватит, идем, разве ты не видишь, что ему ничего не докажешь?

Зеленый патриот побагровел, кричит:

– Идеология грабежей. Коммунисты хотят всех сделать нищими.

Брехт пьет кофе у стойки. Слушает внимательно, но не вмешивается. Ему разрешено только временное пребывание в Швейцарии; друзья говорят, что швейцарское правительство не уверено, что так уж нужно продлевать это время после того, как он закончит работу над постановкой.

Утром он, как всегда, включает приемник. «Голос Америки» с патетическим придыханием сообщает о таинственных «летающих блюдцах», предполагается, что это либо посланцы других планет, либо аппараты советского атомного шпионажа. Женский голос взволнованно, сквозь слезы жалуется на «коммунистический террор в Чехословакии». Увольняют всех государственных служащих, которые не присягают на верность правительству коммуниста Готвальда, арестованы лидеры социал-демократов. Радио Берлина передает последние новости. Китайская Красная армия успешно продвигается к югу. Крестьяне районов Ростока и Шверина завершают государственные поставки зерновых. Собрание рабочих заводов Лейна выражает свое возмущение раскольническими действиями западных профсоюзов. Те, кто поддерживает валютную реформу, осуществляемую по инициативе англо-американских империалистов, ведут к расколу Германии.

Московский диктор говорит по-немецки с ласковым австрийским акцентом, он подробно рассказывает о грандиозных планах лесонасаждений, которые должны преобразовать климат целых областей, о строительстве новых каналов, электростанций и небоскребов. Несколько раз подчеркивает, что все это осуществляется по личной инициативе великого Сталина. Париж сообщает об очередном кризисе министерства. Но теперь уже коммунистов не допустят в правительство. – Бои в джунглях Вьетнама. – Бои на улицах Иерусалима. – Расстрелы в Иране. – Процесс коммунистов в Голливуде. – Веселый девичий голос

уверяет, что ударные бригады молодежи будут восстанавливать Берлин. – Поет Эрнст Буш; поет «Песню солидарности», поет новые песни: слова Бехера, музыка Эйслера. – Мюнхен рассказывает анекдоты. Хвалит план Маршалла и валютную реформу, ругает немцев, «пляшущих под балалайку». – Пасторски благостный голос доказывает, что Маркс устарел и только немецкие католики по-настоящему сопротивлялись Гитлеру.

Нужно ехать в Германию. Правда, сейчас больше нет одной Германии – есть разные зоны, и неведомо, когда они объединятся. Это страшное уродство, но восемьдесят-сто лет назад были и вовсе разные немецкие государства. Сколько веков существовала Германия пестрым крошевом разнокалиберных княжеств, герцогств, королевств, а все же существовала. Была страна, разбитая на триста и на тридцать держав, есть разбитая на четыре зоны; но страна есть и будет. И теперь особенно значимо немецкое слово, особенно важны язык, литература, искусство. Двести лет назад после двух столетий войн, разрухи, унижений Германия стала «сплошной навозной кучей» – так назвал ее Энгельс. Но ведь на этом навозе выращивали свои сады веймарские классики, Кант и Гегель, романтики, Бюхнер, Гейне!

Нужно возвращаться в Германию, нужно жить и работать среди немцев, среди тех, кто расчищает почву для новых посевов, корчует цепкие корни нацистских чертополохов, убирает руины и пепелища на улицах, руины и пепелища в мыслях и душах. И нужно ехать так, чтоб сохранить возможность общаться со всеми частями страны. Главная цель, разумеется, Берлин; туда съезжаются друзья. Из Мексики приехали Анна Зегерс и Людвиг Ренн, из Москвы – Бехер, Вольф, Бредель, Вайнерт, Шаррер, из Палестины Арнольд Цвейг; там, в Берлине, старые товарищи, там и старое средоточие театральной Германии. Но путь в Берлин лежит через области, занятые французскими и американскими войсками. Оккупационные власти упорно отказывают ему в пропуске, требуют политических обязательств.

А что делать, чтоб, приехав в Берлин, не оказаться жителем одного только города, одной только части Германии? Томас Манн, Генрих Манн, Лион Фейхтвангер и Оскар Мария Граф остаются в США и полагают, что остаются писателями всей Германии, а не «зон». Ремарк живет в Швейцарии с американским паспортом; Дёблин сохраняет французское гражданство.

Письмо из Берлина; старый друг пишет Брехту: «Помнишь, ты обещал, что где бы ты ни был, едва только свергнут фашизм, ты немедленно вернешься?» Да, он вернется, он уже возвращается, но он должен вернуться и к друзьям и ко всей Германии вопреки зональным границам. Неужели он не найдет выхода?

Есть в Берлин кружный путь – через Австрию и Чехословакию; тот самый путь, по которому он когда-то уезжал в эмиграцию. Теперь он пройдет его в обратном направлении. Советская администрация разрешила ему и Елене Вайгель приехать; они официально приглашены ставить «Мамашу Кураж» в берлинском Немецком театре. В Праге старый приятель «неистовый репортер» Эгон Эрвин Киш уже достал ему проездной пропуск. Нужен еще такой же пропуск для проезда через Австрию. Только ли пропуск? Нейтральная Австрия – родина Елены Вайгель; это повод, чтобы просить постоянный австрийский паспорт и для нее и для ее мужа. Этот паспорт гарантирует свободный въезд во все западные зоны Германии, в Швейцарию, во Францию – всюду, куда нелегко попадать жителю восточной, «коммунистической» зоны.

В самом первом из «Разговоров беженцев» речь идет о паспорте. Рабочий Калле говорит:

«Паспорт – самое благородное, что есть в человеке. Изготовить паспорт не так просто, как сделать человека. Человека можно сделать где угодно, в два счета и без всяких разумных на то оснований, а паспорт – поди попробуй! За это его так и ценят – если он настоящий; человек же может быть и стоящим и настоящим, а все-таки его далеко не всегда ценят по заслугам».

Физик Циффель подхватывает:

«Можно сказать, что человек – это просто особое приспособление для хранения паспорта. Паспорт закладывают ему во внутренний карман, как пакет акций в сейф, который, сам по себе не представляя ценности, служит вместилищем для ценных предметов».

Брехт и Вайгель подают официальное ходатайство о предоставлении им австрийского гражданства. Австрийские знакомые и почитатели, члены союза демократических литераторов Австрии деятельно хлопочут, убеждают правительство, что, если Брехт будет жить и работать в их стране, это привлечет туристов, и к тому же его гонорары со всего мира будут поступать в твердой валюте... Австрийские паспорта Брехт и Вайгель получили только через полтора года. Но пропуск им предоставили сразу.

* * *

22 октября 1948 года. Пасмурное утро. Поезд «Прага—Берлин». В вагоне у окна человек в серой мятой куртке. Курит длинную темную сигару, неотрывно глядит в окно. Серая

кепчонка низко надвинута, козырек почти лег на очки.

Лес, потемневшая зелень кустарников, желтая, мутно-багровая и ярко-красная листва деревьев и рядом серая щетина уже голых ветвей. На станциях меньше разрушений, чем он ожидал. Вот совсем целое, даже свежепокрашенное здание, над ним красный флаг. На дороге грузовики. Невредимые дома рядом с разрушенными. Снова станция. На фасаде большой портрет Сталина в мундире с золотыми погонами. Разрушенное депо. Буро-черные трупы паровозов. Белесые цементные бараки. Между ними на веревках – пестрое белье. Вдоль пути едут велосипедисты. Девушка в шароварах, из-под косынки длинные белокурые волосы. Юноша в зеленой суконной фуражке, заостренной спереди, – «егерская». Такие носили когда-то австрийские солдаты. Швейк носил такую. Гитлеровцы ввели их к концу войны в своей армии. Черное перепаханное поле. Серо-желтый луг. Темнеют остовы сгоревших танков. Снова станция. Красные кирпичные заплаты между серыми стенами. Ремонтируют или строят. Черные буквы на розовом полотнище: «Да здравствует социализм!»

Он глядит в окно, посасывает сигару. Предупредительно жмется к раме, пропуская идущих по вагону. Проходят русские офицеры в коричневых мундирах с золочеными погонами. Когда перед самой войной он был в Москве, форма Красной Армии была проще, скромнее. Проходят и штатские. Но кажется, вовсе нет женщин, одни лишь мужчины. Слышна немецкая, чешская, английская речь. Некоторые оглядываются. Удивленно или подозрительно смотрят на его заношенную серую куртку, круглые старомодные очки в дешевой оправе и пахучую сигару.

Его окликают из купе:

– Брехт, ты приготовил речь? Ведь встречать будут.

За круглыми очками на мгновение лукавый мальчишеский блеск.

– Но я ведь никого не просил встречать и никому не обещал, что приеду на этот вокзал.

Он выходит из поезда, не доезжая до города, в поселке Лихтерфельде.

Шофер такси в зябкой лиловатой куртке, перешитой из солдатского френча, и в егерской фуражке. Берлинский говор остался таким же, как был: картавый, жесткий и певучий.

– Господин из Швейцарии? Давно здесь не бывали? Ну что ж, вам повезло. Берлина не узнаете, его пока еще не раскопали. Ами и Томми основательно постарались. У них бомбы, видно, очень дешевые были. Бросали не жалея. В городе есть места, где теперь могут пройти только альпинисты. Так что теперь и в Берлине есть

свои Альпы. Можем конкурировать с вашей Швейцарией... Спасибо, вы очень любезны. Это княжеский дар. Но, с вашего разрешения, возьму с собой. Сам не курю – в легких осколки. Завоевывал для фюрера Украину, остались на память. Как живется? Да не живем, а существуем. Слишком плохо, чтобы называть это жизнью, и еще недостаточно плохо, чтобы просить места на кладбище. Семья? Есть жена и сын десяти лет. Нет, в школу не ходит. Пока не достали башмаков. Что едим? На завтрак – по куску хлеба и эрзац-кофе. Конечно, с сахарином. На обед – картошка и на ужин картошка. Смазываем соевым маслом, благо русские привезли.

Такси ныряет в овраг, объезжая взорванный мост. В стороне опрокинуты грязно-ржавые танки: Темнеет. Огней мало. Начинается дождь. Едва угадываются развалины фабрики. Одинокая щербатая труба. Кирпичные ограды. Чугунные ограды, сады. Непроглядно темные улицы.

...На Ангальтском вокзале толпа, репортеры, цветы, киноаппараты. Поезд прибыл, но встречать некого. Кто-то смеется.

– Узнаю Брехта. Не терпит церемоний. Вот чертов упрямец! В какой гостинице его теперь искать?

Звучат и сердитые голоса:

– Нет, это возмутительно, бестактно, мальчишество! Сюда пришли серьезные, занятые люди, а ему все нипочем.

– Анархистские фокусы, типичные для буржуазного интеллигента.

– От него следует ожидать и не таких сюрпризов.

* * *

Ночью в гостинице он почти не спит. Он еще не видел Берлина. Курит, ждет рассвета.

Наутро Брехт идет по городу. Идет медленно. Останавливается. Подолгу смотрит. Это не улица, а ущелье – тесный проход между высокими горами цементных и кирпичных глыб, мусора, щебня, стекла. Ржаво-черные корчи балок, прутьев, ошметков железа. Дальше улица, но между пустоглазых стен, изъязвленных пробоинами и выщербинами, побуревших от копоти.

Холодный ветер сечет лицо колючей пылью пепелищ, дышит сырою стылою гарью.

Он с трудом узнает знакомые места. Или вовсе ничего не узнает. Синие таблички с белыми названиями улиц поднимаются

над хребтами мусора и лома или мелькают между уступами разбитых стен. Но вот уцелевшие фасады. Только лепные карнизы выщерблены. Одна витрина забита досками, в другой – пестрые консервные банки и какие-то коробки. Остовы сгоревших церквей черно-рыжими, огромными, плетеными корзинами. Еще витрина: книги – пестрые обложки, знакомые имена: Ленин, Тельман, Бехер, Зегерс. Они вернулись в Берлин. А вот в этом доме... Да, именно в эти двери он когда-то входил. Зловонный сырой мрак, хаос железа и камня, завал мусора. Здесь была серо-мраморная лестница, зеркальный лифт. Когда это было, в двадцать девятом или в тридцатом? Там, за черными провалами, где ржавые огрызки балкона, были светлые портьеры, книжные шкафы, картины, хрусталь. – Тогда еще спорили: кто будет править Германией – социал-демократы или центр, Вельс или Брюннинг? А кто сейчас здесь помнит эти имена? Спорили, сумеют ли большевики создать промышленность. Ведь русские не способны изготовить простой грузовик.

На стенах то и дело русские надписи и стрелки указателей. В этой части Берлина советский гарнизон. Между мертвыми развалинами жизнь. Из окна, забитого картоном, торчит жестяная труба, дым, пахнет жареной картошкой.

Идут и идут люди. Не гуляют, нет, все куда-то спешат, и все что-нибудь несут – сумки, чемоданы, заплечные мешки. Мужчины и женщины в разношерстной одежде, чаще всего поношенной, трепаной. Много женщин в брюках, как в Китае. Кучки людей копошатся на развалинах, собирают мусор, таскают носилки, катят тачки. Надсадно гудит бульдозер, скрежещет экскаватор, грохочет щебень, высыпаемый из ковшей в грузовики. Вдоль расчищенных тротуаров рыжевато-серые четырехгранники аккуратно сложенных кирпичей.

За углом сутолока. Бледные парни в рваных свитерах сипло шепчут: «Есть сигареты „Кэмел“, „Лаки Страйк“, „Есть сахарин...“ Безногий, перекошенно обвисший на костылях, в грязной шинели: „Господин, пардон, моя сестра – очаровательная блондинка, могу познакомить. Мы из хорошей семьи“. Рослый быстроглазый парень в солдатской куртке: „Продай сигары, дядя. Плачу марками, рублями, долларами“.

Берлинцы 48-го года. Роются в мусоре, торгуют, спешат – спешат работать, спешат покупать или продавать. Гуляют здесь только иностранные солдаты. Русские в высоких сапогах и фуражках с цветными околышами. Американцы в пилотках, в глаженых брюках. Щеголеватые французы в беретах и кепи.

На мертвых стенах живут плакаты, призывающие строить, работать, восстанавливать. Выклеены газеты и афиши. Много

афиш кино, театров, клубов...

Он знал, казалось бы, все, что его ждет в Берлине. Он читал, слушал радио, встречал приезжих, видел снимки в газетах, смотрел киножурналы. Знал все – и не знал ничего. Нигде не прочтешь о том, как пахнут давно остывшие и все еще не убранные пожарища, – кисловато, горько, тоскливо пахнут. Никто не объяснит, как страшно узнавать среди руин знакомый дом или подъезд. Должно быть, похоже на то, когда в груде изуродованных трупов вдруг узнаешь близкого человека по искаженным очертаниям мертвого лица или по обрывкам знакомой одежды.

На тесной площади тополь. Вокруг развалины, пустые закопченные глазницы выгоревших домов и тусклые окна, подслеповатые от картона, от фанеры. А тополь стоит, уцелел. Уцелел от слепых бомб, пощадили и зрячие люди, мерзнувшие в нетопленных квартирах. И щадят еще осенние ветры; только начал желтеть. Живой тополь – зеленый факел негаснущей жизни. Щемяще грустная радость встречи.

Тополь высится на Карлсплац
Средь руин берлинских на виду.
Каждый рад, пересекая Карлсплац,
Видеть дерево в цвету.
А зимой сорок шестого
Люди мерзли без угля и дров.
И подряд срубали все деревья,
Чтобы обогреть свой кров.
Только тополь там стоит на Карлсплац,
Шелестя зеленою листвой,
Я благодарю вас, люди с Карлсплац,
Что он с нами здесь, живой[47].

Первая запись в дневнике Брехта в эти дни:

«Я был обрадован, когда уже на следующий день после моего возвращения в Берлин, в город, откуда началась чудовищная война, я смог присутствовать на собрании интеллигенции, посвященном защите мира. Глядя на страшные опустошения, я испытываю только одно желание: как только могу, содействовать, чтоб земле достался, наконец, мир. Без мира она станет непригодной для жизни».

Через несколько дней в клубе Культурбунда торжественно чествуют Брехта. За банкетным столом он сидит между Вильгельмом Пиком и представителем советского командования полковником Тюльпановым; слушает речи, обращенные к нему.

Впервые он в таком положении: публично расхваливают, превозносят. Пик заметил, что Брехту не по себе, подмигивает, шепчет заговорщически:

– Небось привычней, когда ругают, на комплименты отвечать труднее.

Брехт тоже шепотом:

– Не думал, что придется слушать некрологи самому себе и речи над своим гробом. Ужасно быть мишенью стольких высокопарных пошлостей.

– Вы злюка, они же от чистого сердца говорят.

– Не сомневаюсь, только хорошо бы находить для наших чистых сердец более разумные слова. Ведь этот товарищ выхваливает меня, как неопытный коммивояжер, который продает сомнительный товар.

Пик тихо смеется в салфетку.

– Ладно, послушаем, какие вы разумные слова найдете, а ведь отвечать надо...

Когда Брехту предоставляют слово, он встает, молча, приветливо и смущенно улыбается, потом крепко благодарно пожимает руку Пику – руководителю немецких коммунистов, поворачивается и так же крепко и благодарно жмет руку советского офицера. Снова улыбается всем и молча садится. Ему хлопают, но кто-то внятно шепчет:

– Был и остался актером.

Пик с трудом удерживается от смеха.

– Ох, и хитрый же вы, Брехт! Не сказали ни слова и поэтому кажетесь вдвое умнее, чем все говоруны...

* * *

Он привез с собой из Швейцарии подробные режиссерские разработки к «Мамаше Кураж». Елена Вайгель уже несколько месяцев упорно работает над ролью. Целыми днями идут репетиции. Оформление изготовляется по эскизам Тео Отто, который был художником самой первой постановки «Мамаши Кураж» в Цюрихе.

Рядом с Брехтом снова старый товарищ Эрих Эн-гель, участник первого триумфа «Трехгрошовой оперы».

Среди неубранных развалин, среди первых новостроек Берлина, размозженного войной, раскроенного границами оккупационных зон, где противостоят друг другу разные государства, разные общественные порядки, иногда разделенные только улицей, Брехт создает спектакль, в котором люди и

события трехсотлетней давности становятся злободневней свежей газеты.

Катится по сцене фургон Мамаши Кураж. Вот она, храбрая – недаром прозвана «Кураж», – смышленая, жизнелюбивая, сильная и остроумная женщина – мать, любовница и торговка. Она хотела жить войной, куражилась, уверенная, что иначе и нельзя прожить, не приняв звериных волчьих правил борьбы за существование, не приспособившись к ним. Но и храброе и расчетливое приспособление к войне оказалось гибельным для ее детей, для ее счастья, для всего, ради чего она жила. И когда в заключение в тускло-бледном свете оборванная, полумертвая Мамаша Кураж тянет обветшавший фургон под звуки той же заунывно-залихватской мелодии, которая так воинственно-бодро звучала вначале, все мельчайшие подробности ее движений, мимики, одежды и грима, тщательно выверенные Брехтом и Вайгель вместе с художником и композитором, сливаются в единый трагический и грозно предостерегающий образ. Это уже -не злосчастная маркитантка Мамаша Кураж, а сама «бледная мать» Германия.

О Германия, бледная мать,
Как тебя опозорили!

Она тащится по горестно пустой сцене, раздвигая, прорывая кулисы и стены театра, она выкатывает свой фургон на улицы разрушенных городов, на дороги страны, опустошенной войною. И катит его навстречу маршевым колоннам новых солдат, к подъездам парламентов и министерств.

Войне всего нужнее люди.
Война погибнет без людей.

И января 1949 года в Государственном театре в Берлине впервые двинулся по немецкой земле фургон Мамаши Кураж. Когда занавес опустился, полуминутное задыхающееся молчание взорвалось грохотом рукоплесканий, восторженными криками.

Это был первый день настоящего его возвращения на родину. День рождения театра Брехта.

Глава девятая
Нетерпеливый поэт третьего тысячелетия

Нетерпеливый поэт Брехт написал первые стихи и пьесы третьего тысячелетия.

Л. Фейхтвангер

...Вы, кто вынырнет из потока,
поглотившего нас,
вспоминайте,
говоря о наших слабостях,
и ту сумрачную пору,
которой избежали вы.
....Ведь и ненависть к низости
искажает лицо.
И от праведного гнева
хрипнет голос. Мы,
хотевшие возделать почву дружбы.
сами не могли еще дружить.
Но вы, кто будет жить, когда
человек человеку помощником станет,
вспоминайте о нас,
понимая все это.

У Брехта есть свой театр – Берлинский ансамбль. Официальное открытие состоялось 12 ноября 1949 года постановкой «Господин Пунтила и его слуга Матти».

Продолжает идти «Мамаша Кураж», готовится «Васса Железнова». Новому театру предоставлена сцена Немецкого театра, которым руководит Вольфганг Лангхоф. Он рад помочь Брехту и его труппе. Директор Берлинского ансамбля – Елена Вайгель; она освобождает Брехта от административных и хозяйственных забот. Управление и основной репетиционный зал в здании старого манежа на Луизенштрассе. Здесь в наспех отремонтированных комнатах, за стенами, изъязвленными войной, посреди развалин и пепелищ собираются старые и новые друзья. Первые артисты нового театра Елена Вайгель, Ангелика

Гурвич, Регина Люц, Тереза Гизе, Эрвин Гешонек, Эрнст Буш, композиторы Ганс Эйслер, Пауль Дессау, художники Каспар Неер и Карл фон Аппен, литераторы Элизабет Гауптман, Рут Берлау, режиссеры Эрих Энгель, Бертольд Фиртель, Бено Бессон, Петер Палич.

Новый театр лишь на месяц моложе нового немецкого государства. С октября существует Германская Демократическая Республика. На западе образована Федеративная Республика Германии. Отныне Эльба становится границей двух разных государств. На западе ГДР не признают, упрямо называют «советской зоной» или просто «зоной».

Вот когда Брехту и Вайгель потребуются их австрийские паспорта. Уже летом 1950 года Берлинский ансамбль гастролирует на западе: в Брауншвейге, Дортмунде, Дюссельдорфе и других городах.

Дома в Берлине репетируют целыми днями. В свободные от спектакля и репетиций часы артисты выступают на заводах, в институтах, по радио. Брехт ездит с ними. Для этих выступлений, для радио и газет он пишет стихи и песни о новой Германии.

Он обращается и к соотечественникам на западе. Там в правительстве бывшие нацисты, там отряды полиции и промышленной охраны все больше напоминают воинские части. В газетах то и дело мелькают зловещие слова об опасности третьей мировой войны.

Берлин отстраивается. В той части города, которая принадлежит ГДР, где расположена столица республики, строительство идет главным образом на окраинах. Государство строит жилые дома, школы, промышленные сооружения. В западных зонах торопливо растут магазины, кинотеатры, кафе, рестораны, доходные дома, виллы и заводы старых фирм: Борзиг, Сименс-Шуккерт. Они процветали при Гитлере и теперь снова быстро обогащаются.

Переходя через площадь, через улицу, люди переходят из одного государства в другое.

На западе ярче вывески, пестрее витрины, вечерами больше огней, больше нарядных шумных ресторанов и баров, гуще движение разноцветных автомашин. В восточных районах бросаются в глаза призывные лозунги на красных полотнищах, на фанере и просто на стенах плакаты, диаграммы, таблицы. На востоке и на западе разные газеты, разные деньги, разные цены, разные слова произносят ораторы. Но один язык. И часто одно горе и одна радость – по разные стороны границы живут и самые близкие родственники. В Берлинском ансамбле работают люди, живущие и там и здесь. В бухгалтерии хлопоты с перерасчетами.

Западная марка стоит дороже, чем полагается признавать. Билетер, который живет по ту сторону черты и получает зарплату в западных марках, оказывается богаче ведущих артистов – граждан ГДР.

О театре Брехта горячо спорят газеты обеих Германий. Новые постановки весной 1950 года – «Домашний учитель» Якоба Ленца, а в следующем сезоне «Мать» Брехта, «Бобровая шуба» Герхарта Гауптмана, – несмотря на сердитые отзывы некоторых критиков, укрепляют репутацию ансамбля как лучшего театра во всех странах немецкого языка.

Теперь Брехт может, наконец, довершить по-настоящему все, что раньше было написано и по нескольку раз переписано.

Он едет в Мюнхен ставить «Мамашу Кураж» с Терезой Гизе, которая играла эту роль в 1941 году в Цюрихе. С любопытством он смотрит совсем иную Кураж, чем у Вайгель, – дородную, плотоядную бабищу, дерзко задиристую.

В Мюнхене Брехт использует свою берлинскую «модель» спектакля. Тем явственней различия, создаваемые индивидуальным творчеством актеров. Хороший театр бесконечен, беспределен, как сама жизнь. Бесконечен даже в одной и той же пьесе, даже в одной и той же «модели» спектакля.

* * *

В Берлине он закрепляется прочно. Кончена кочевая жизнь.

В иных местах у него был более благоустроенный быт. Цветущий сад в Калифорнии. Светлый дом над Цюрихским озером. И сейчас на немецком западе ему легко предоставят комфортабельное благополучие. Во Франкфурте-на-Майне давний приятель Петер Зуркамп, владелец богатого издательства, гарантирует устойчивый доход. Во многих городах уже есть театры, куда его охотно пригласят поставить то одну, то другую пьесу.

Здесь разбитый, выжженный, нищенский Берлин. Здесь графитно-серые, буро-черные будни кажутся лишь темнее от робкой пестроты неловких украшений. Здесь напряженные, трудные заботы. Но это его город, и здесь его театр, здесь его друзья. Самые главные друзья на жизнь и на после жизни.

Среди неубранных руин и зияющих пустырей, в наспех восстановленных неказистых домах и вокруг – в других городах, поселках, деревнях, в тех, которые связаны именно с этим Берлином, – проклевываются первые всходы той новой Германии, для которой он живет, думает, пишет, ставит пьесы, ищет новые

слова и новые пути искусства.

Пусть еще многое огорчает и раздражает. Особенно когда у работников молодого социалистического государства замечаешь ветхозаветное чиновничье равнодушие, старую прусскую спесивость или тупой педантизм. Либо когда на сценах новых театров и клубов, в новых книгах, в журналах и газетах узнаешь старую мещанскую безвкусицу: слащавое умиление, нарочито многозначительную насупленность или мечтательно возвышенные вздохи. Неистребимы бойкие поставщики, спекулянты при культуре и просвещении. Но ничто не может изменить главного. Ведь он испытал уже и более тягостные сомнения, и все-таки: «Разве глаз может жить в одиночку?»

* * *

Брехту помогают советские офицеры. Помогают найти постоянное жилье, достают продуктовые карточки, добывают пропуска для въезда в Берлин его сотрудникам, друзьям и артистам. Некоторые из этих офицеров становятся потом его приятелями, ходят на репетиции, бывают у него в доме.

Он расспрашивает их о войне, о жизни в Советском Союзе, говорит и спорит с ними об искусстве, о том, что такое народность в поэзии и театре, как понимать формулу «метод социалистического реализма», все ли театры должны работать по системе Станиславского. Случается, что советские офицеры спорят между собой. Это удивляет и даже огорчает некоторых немецких товарищей, искренне убежденных, что у политических единомышленников должно быть и полное единство художественных вкусов и взглядов на задачи искусства. Но Брехта радует, когда офицер-москвич возражает им, что, напротив, такие споры необходимы. В политике нужно полное единство. В экономике – строгое планирование. В армии – железная дисциплина. Но в литературе, в театре, в живописи необходимы разнообразие, смелые, даже дерзкие поиски, своеобразные решения. Поэтому неизбежны противоречия и нарушения ранее установленных правил, обычаев. Нельзя, конечно, допускать, чтобы политические враги использовали средства искусства для своей подрывной пропаганды, и нужно критиковать формалистов, халтурщиков, проповедников «искусства для искусства». Но никто не может предписывать художнику, какие темы выбирать, какие предпочитать формы и выразительные средства. Никто, даже более опытный мастер, не может планировать работу другого художника и требовать от него послушания. По приказу, по

заданному плану нужно работать в промышленности, труднее в науке и вовсе невозможно в искусстве.

Каждое утро Брехт внимательно проглядывает несколько газет. Читая о спорах в Организации Объединенных Наций, о боях в Китае, во Вьетнаме, в Индонезии, он твердо знает, где друзья и где враги. Так же как десять и двадцать лет назад, он неколебимо убежден, что Москва – столица мирового пролетариата, что при любых обстоятельствах, в любой борьбе его жизнь и его слово неотделимы от социализма. Но ему бывает не по себе, когда он осторожно спрашивает советских офицеров и тех немецких друзей, которые жили в эмиграции в Советском Союзе, о том, как узнать, где находятся Неер и Райх, где жена Третьякова, правда ли, что он был шпионом? Он слышит разноречивые ответы: была проведена суровая чистка. Мы ликвидировали пятую колонну. Но иногда возникали ошибки, случалось, что враги клеветали на честных товарищей так ловко, что те выглядели виновными. Есть русская пословица: «Лес рубят – щепки летят». Но партия и товарищ Сталин вовремя поправили слишком азартных, был снят с работы нарком внутренних дел Ежов, всех невинных освободили. Вот, например, маршал Рокоссовский был тоже среди арестованных. О Третьякове пока ничего не известно. Но необходимо терпение – сейчас после войны еще столько всяческих забот. Опять напряженная обстановка. Англо-американцы ведут холодную войну, угрожают атомной бомбой, вооружают бывших гитлеровских вояк.

Иногда ему кажется, что он слышит взволнованный голос Третьякова и едва ли не те же слова, которые тот произносил тогда в Москве, за два года до своей гибели. Но теперь ему говорят еще, что победа над фашизмом подтвердила правильность всего, что свершалось до войны. Значит, и теперь необходимо действовать так же, даже если сами они, так убежденно это доказывающие, завтра окажутся бессильными щепками в новой рубке леса? Но опять, так же как тогда, у него один выбор. *Здесь:*его Берлин, его друзья и товарищи, строящие на развалинах, советские офицеры, взволнованно спорящие о книгах и пьесах, его театр, которым начинается новая эпоха искусства правды. *Здесь*и его западные друзья и единомышленники, его мюнхенские, франкфуртские, его нынешние и будущие читатели на Рейне, Темзе и Гудзоне. *Там:*сенаторы, которые его судили, миллионеры и холопы миллионеров, те, кто уничтожил Дрезден, когда война уже фактически закончилась, те, кто приказал сбросить атомные бомбы на Хиросиму и Нагасаки, когда Япония была уже готова капитулировать, кто уничтожал сотни тысяч женщин и детей,

только чтобы запугать своих же союзников, чтоб запугать весь мир. *Там:*бывшие гитлеровцы, объявившие себя христианами и демократами. *Там:*генерал Франко, *там:*убийцы и палачи.

Выбор сегодня тот же, что и вчера. И значит, приходится, стиснув зубы, терпеливо читать и слушать глупости, пошлости и даже подлости, которые говорят, пишут или совершают люди, с которыми ты не можешь порвать, не порвав заодно со всеми друзьями и товарищами. Почему-то решили объявить формалистами великолепных музыкантов – Шостаковича, Прокофьева, Хачатуряна. Среди картин, которые привозят из Москвы как образцы социалистического реализма, много слащавых или высокопарно-претенциозных. Брехта радуют хорошие переводы стихов Маяковского, это был настоящий поэт социалистической революции. Но его уже нет. Пастернака ругают формалистом, субъективистом и совсем не переводят. Посмертную выставку скульптора Барлаха, погибшего при фашизме, некоторые газеты ГДР изругали, как декадентскую. Брехт пишет статью о реализме Барлаха.

Лангхоф поставил «Оптимистическую трагедию» не хуже, чем Таиров. Русские матросы на берлинской сцене утверждают суровую правду революционной войны. Но более новые советские пьесы, которые показывают берлинцам, – это главным образом производственные или военные мелодрамы, такие, будто не было раньше ни Горького, ни Маяковского, ни Эйзенштейна, ни Третьякова, будто их авторы вовсе не знают ни Шоу, ни Чаплина. Впрочем, они и не хотят знать. С недавних пор в Москве считается неприличным ссылаться на иностранный опыт, это называют «буржуазным космополитизмом». И все больше пишут о русском приоритете в научных и технических открытиях. Когда-то его умиляло наивное самодовольство молодых москвичей и таких энтузиастов, как Третьяков, которые хотели строить самые высокие дома, летать выше всех, нырять глубже всех, знать больше всех в мире. Но они претендовали на это во имя превосходства нового общественного строя. А теперь там почему-то озабочены давним престижем царской России. Должно быть, все это потому, что война еще не кончена. Война идет и холодная, и теплая, и горячая. В Китае победили коммунисты. Впервые за многие сотни лет Китай стал единым государством. Это бесит империалистов. Они пытаются захватить Корею, Вьетнам; американцы уже ведут бои в Корее, поддерживая фашистский режим Ли Сын Мана на юге страны. Незримый фронт проходит в сотне шагов от его театра, у Бранденбургских ворот. В зале театра между стульями вьется, петляет линия фронта.

* * *

Брехт и Дессау готовят оперу «Допрос Лукулла». Прославленный римский полководец Лукулл умер, торжественно погребен, спускается в царство мертвых, и там его посмертную судьбу определяет суд, в котором присяжными крестьянин, учитель, бывший раб, торговка рыбой, пекарь и проститутка. На том свете людей оценивают по их действительным, а не мнимым достоинствам. Прославленного полководца судят самым справедливым судом – судом народного здравого смысла, народного нравственного сознания. И тогда оказывается, что все подвиги, которыми он гордится, за которые был назван героем, в сущности, преступления.

Премьера намечена на апрель 1951 года. На одну из последних репетиций, когда прогоняют уже всю оперу целиком, приходит необычно много людей. Брехт узнает среди них работников комиссии по делам искусств, министерства просвещения, режиссеров и литераторов, с которыми не раз спорил. Большой группой теснятся парни и девушки в синих рубашках Союза молодежи, деловито шагают серьезные люди с портфелями, несколько рабочих в воскресных пиджаках. Зал почти полон. После заключительной сцены долго не умолкают аплодисменты, дружные, громкие. Но когда начинается обсуждение, ораторы один за другим резко нападают и на пьесу и на спектакль. Некоторые даже читают свои гневные речи по написанным текстам. Когда они только успели их написать?

Некто, назвавшийся профсоюзным активистом, говорит, что эта пьеса – «запоздалая панихида по Герингу и Гиммлеру». Его прерывают возмущенные возгласы, но он упрямо продолжает говорить, что это упадочная пьеса, чуждая рабочему классу. Беда в том, что авторы работают в отрыве от масс, индивидуалистически. Парень в синей рубашке требует запретить спектакль, так как он ничему хорошему научить не может, никуда не ведет, никому не интересен. Кто-то говорит, что текст, пожалуй, еще приемлем, но музыка плоха, формалистична. Брехт с места возражает: музыка и текст нераздельны.

Театральный работник наигранно-дружески упрекает Брехта и Дессау в том, что их опера не похожа на «Фиделио» Бетховена. Пролетариату необходимо героическое искусство, такое, как «Фиделио», а «Лукулл» насмехается над самим понятием героизма. Литератор возражает ему: «Фиделио» ни при чем, а «Лукулл» – политически ошибочная пьеса: она доказывает, что трудящиеся только на том свете могут судить милитаристов. Еще кто-то сердится: пьеса далека от современности. – Какое нам дело

до древнеримских полководцев? – Не отражен рабочий класс; хороши положительные герои – мелкие буржуа, проститутка. Люди приходят в театр отдохнуть, получить удовольствие. – Искусство должно быть прекрасным, а в этом спектакле нет ничего красивого, ничего приятного.

На разные голоса звучат обвинения в пацифизме, упадочничестве, формализме, в неуважении к национальному классическому наследству.

Брехт и Дессау спорят, объясняют. Стараются говорить спокойно, но иногда взрываются.

Большинство аудитории явно одобряет постановку, поддерживает авторов: это и видно и слышно. Однако выступают преимущественно противники пьесы и спектакля, а товарищи, руководящие дискуссией, открыто присоединяются к наиболее суровым критикам.

Брехт говорит, что предвзятое отношение к новым исканиям в искусстве вредно еще и политически. Требование безусловной понятности искусства – это едва ли не то же самое, что русские большевики назвали хвостизмом. Требование давать массам только доступное, только усладительное искусство означает неуважение к массам, «хвостистское» приспособление к их наиболее отсталой части, означает нежелание воспитывать активное критическое мышление, которое необходимо для всех видов плодотворной деятельности строителей социализма. Тот, кто не способен воспринимать необычное, новаторское искусство, не способен и творчески участвовать в политической, в общественной жизни.

Споры о «Лукулле» продолжаются за стенами театра – в министерстве, в Союзе писателей, в газетах. Нападки усиливаются, настойчиво звучат требования запретить «формалистический», «идейно сомнительный» спектакль.

Брехт пишет Вальтеру Ульбрихту, просит оградить театр от угроз, от административного нажима, от недобросовестной критики.

Обсуждение «Лукулла» происходит на квартире у президента республики Вильгельма Пика; в спор втягиваются и члены правительства.

Брехт и Дессау соглашаются внести изменения – уточнить все, что может показаться двусмысленным. Для этого один из загробных судей должен сказать, что они осуждают не воинские подвиги вообще, а только завоевательные войны. Вводится новое действующее лицо – свидетелем выступает король одной из стран, завоеванных Лукуллом. Он храбро оборонял родину, и ему загробный трибунал выказывает уважение. Включается песня

легионеров, которые ругают самих себя за участие в несправедливых войнах. Изменен и заголовок пьесы – не «Допрос», а «Осуждение Лукулла», не опера, а «музыкальная драма». В мае снова обсуждение у Пика, противников охлаждает явно доброжелательное отношение членов правительства к Брехту и Дессау.

Наконец «Лукулл» включен в репертуар. Один из друзей, живущих на западе, участливо спрашивает Брехта, не трудно ли ему отражать такую придирчивую критику, которой подвергли спектакль некоторые газеты ГДР. Брехт отвечает, что с критиками он редко бывает согласен. Но отчасти, пожалуй, он сам виноват. Он слишком много писал о театре – критики сначала читают его статьи и лишь потом смотрят спектакли. Поэтому судят предвзято. 7 октября 1951 года двухлетие ГДР ознаменовано присуждением Национальных государственных премий наиболее заслуженным деятелям науки и культуры. В числе награжденных Бертольт Брехт.

* * *

После десятилетнего перерыва с 1949 года вновь издаются книги Брехта. Первым вышел сборник «Рассказы для календаря», включающий, впрочем, не только рассказы, но и стихи. В течение одного года он вышел в трех издательствах. В ГДР начал выходить новый литературный журнал «Зинн унд Форм». Его редактируют поэты Иоганнес Бехер и Петер Хухель. Один из первых номеров целиком посвящен Брехту; напечатаны «Малый органон», «Кавказский меловой круг», вторая часть романа «Дела господина Юлия Цезаря», стихи, статьи о творчестве Брехта и библиография. Рут Берлау издает книгой «Модель Антигоны». Подробно описана швейцарская постановка 1948 года; снимки и рисунки с объяснениями; вводные статьи Брехта и Неера. Эта первая «модель спектакля» станет образцом для нескольких таких изданий. Самое крупное из них – книга «Театральная работа» (1952), включает материалы нескольких спектаклей, а также статьи и заметки Брехта и его сотрудников по некоторым общим проблемам и о конкретном опыте режиссеров, артистов, художников, технических работников сцены. В 1949– 1950 годах в трех издательствах (в Мюнхене, Кёльне и Берлине) выпущен «Трехгрошовый роман». Возобновлено прерванное с 1933 года издание «Опытов». Первый из новых выпусков (1949), помеченный «№ 9», включает «Мамашу Кураж» и статью «Пять трудностей». В 1951 году издан сборник «Сто стихотворений».

Имя Брехта глядит из витрин книжных магазинов, зовет с афиш, звучит в радиопередачах. Его пьесы ставят в Берлине, в Лейпциге, в Ростоке, в Дрездене – во всех городах ГДР. Его песни – его и Эйслера, его и Дессау – поет Эрнст Буш, поют актеры, поют юноши и девушки в синих рубашках «Свободной молодежи», школьники в синих галстуках юных пионеров. Он видит и слышит: его слово живет по-настоящему, помогает людям думать и работать. Пусть иногда между ним и его читателями и зрителями втискиваются насупленные товарищи с тяжелыми портфелями; пусть временами приходится читать или слушать глупые злые попреки, которые раздражают, злят, иногда мешают. Но это все проходит. Эти помехи лишь на дни, на месяцы; как мусор неубранных развалин. А его театр, книги, спектакли и миллионы юношей и девушек, поющих его песни, – это прочно и надолго, на многие годы.

Анна Зегерс рассказывает, как недавно впервые за много лет побывала в своем родном городе Майнце; какое это наслаждение слышать со всех сторон ласковый певучий Майнцский говор, ходить по знакомым улицам, по следам детства, рядом с воспоминаниями юности. Она говорит: у испанцев есть такое понятие «патриа чика» – маленькая родина, – родная деревня или город, округа. «Патриа чика» можно охватить взглядом, уместить в живых воспоминаниях – зримых, слышимых воспоминаниях о давней печали и давней радости.

Он думает об Аугсбурге. Он побывал там теперь, видел могилы матери и отца, тихое течение Леха. Он ходил по Мюнхену там, где когда-то вдохнул первые запахи кулис. Воспоминания грустны, как знакомый дом, уцелевший посреди развалин.

В Аугсбурге и Мюнхене его малая родина: там и сейчас на улицах, в трамваях, в трактирах говорят так же, как говорили мать, отец и школьные друзья, как и сам он говорит, когда возбужден. Там каждым шагом ступаешь в зыбкую пестроту воспоминаний. Незабудки-то гуще всего на болотах.

В мае 1950 года несколько тысяч юношей и девушек из Западной Германии гостили в ГДР в дни «молодежной троицы». Когда они возвращались, в районе городка Хернсбург их окружила федеральная полиция и четыре дня держала под стражей. Об этом эпизоде Брехт год спустя написал «Хернсбургский отчет», сочетание стихов и песен с документальной и публицистической прозой.

Немцы
к немцам
в плен попались:

они из Германии
в Германию
пробрались.

Многие из этих юношей и девушек только родились, когда он уходил в изгнание. Что их ждет в будущем? С каждым днем углубляется разрыв между двумя Германиями, трещины становятся пропастями. Там, за Эльбой, его «патриа чика», старая малая родина. Но здесь, в ГДР, – точка опоры для тех рычагов, которые вновь сведут воедино распадающиеся глыбы – обломки страны.

Нет, они связаны и теперь. Вопреки всему их связывает между собой та же могучая сила, которая действовала и тогда, когда по дорогам войны катился фургон Мамаши Кураж, когда Германия была почти так же опустошена и еще больше раздроблена. Эта сила – немецкое слово.

Брехт и теперь, так же как во все прошлые годы, пишет для жителей Лейпцига и Кёльна, для рабочих народных предприятий ГДР и для шахтеров Рура, для студентов социалистических университетов Берлина, Иены, Ростока и для студентов Мюнхена, Гейдельберга, Тюбингена. Его слово не признаёт и никогда не признает раскола Германии, потому что в нем самом живая реальность ее прошлого и будущего – и, значит, настоящего – единства.

Однако граница на Эльбе, на улицах и площадях Берлина тоже реальность. Эта граница нова и вместе с тем очень стара. Она теперь лишь запечатлела в пространстве тот рубеж, который давно уже разделяет народ. На политической карте прочерчен рубеж, который четыре века назад отделял мятежных крестьян от князей и рыцарей, а позднее Бюхнера, Маркса, Энгельса, повстанцев 1848 года отделял от королевских войск, жандармов, верноподданных политиканов. И уже на его памяти отделял спартаковцев, красногвардейцев, баварские Советы, Либкнехта, Люксембург, Тельмана от белогвардейцев, шиберов, от «Стального шлема», штурмовиков, Носке, Гинденбурга, Гитлера и от тех же самых Круппа, Тиссена, Маннесмана, которые сейчас по-прежнему хозяйничают там, на западе.

Искусственная граница прорезала живое тело страны, уродливо кромсает город и человеческие судьбы, мучительно растягивает и разрывает живые связи между родными, друзьями, кровно и душевно близкими людьми. Но в то же время это и естественная линия фронта классовой борьбы, рубеж, разделивший две эпохи. Сознание исторической необходимости,

однако, не ослабляет душевную боль. И не должно ослаблять, иначе не было бы ни человечности, ни поэзии.

Брехт не колебался, не сомневался, выбирая – восток или запад. По сути, выбрал он давно. Еще в неразрушенном сытом Берлине двадцатых годов, когда он занимался в МАРШ, когда впервые прочел «Капитал», когда писал «учебные пьесы», песни и стихи для листовок. Он сделал выбор раз и навсегда, но снова и снова подтверждал его всей своей жизнью. Его не поколебали ни ошибки коммунистов, ни торжество гитлеровцев, ни книжные костры, ни тяготы изгнания, ни гибель друзей в зловещей сумятице 1937 года, ни трагедия Испании, ни чудовищный парадокс соглашения, заключенного в августе 1939 года. Его решимость не ослабили ни соблазны славы и богатства, ни угрозы расправы, ни насмешки приятелей, ставших антикоммунистами, ни рвение американских сенаторов.

Он выбрал эту сторону внутринемецкой границы, когда еще никакой границы не было даже в самых фантастических проектах. Он выбрал ГДР, когда она еще была мечтой, когда в песнях и в лозунгах ее называли «немецкая советская республика».

И теперь он лишь подтверждает все тот же выбор, подтверждает вопреки несомненным врагам и сомнительным друзьям. Одни зло голосят, другие язвительно шепчут о его австрийском паспорте, о счете в швейцарском банке, о долгосрочном договоре с издательством во Франкфурте-на-Майне. Добросовестные глупцы не понимают, а бессовестные умники не хотят понять, что все это лишь временные средства. А постоянная цель у него та же, что запечатлена в конституции ГДР и в программе коммунистов. Этой цели – социализму – должно служить все, что он пишет, и все, что он делает в театре. А паспорт и банковский счет ему нужны, чтобы меньше зависеть от случайных внешних обстоятельств. Нет, не административные крепления и не материальные блага удерживают его в ГДР, не страх и не эгоистические расчеты. Здесь его страна, его друзья, его ученики и соратники. Здесь его театр. Здесь все, что он защищает, и здесь исходные рубежи его атак.

Там, за Эльбой, создаются воинские союзы – организации бывших солдат гитлеровской армии. Новые соглашения, которые правительства США, Англии и Франции заключают с ФРГ, означают ремилитаризацию Западной Германии, восстановление военщины, возрождение тех же сил, которые действовали и в 1914 и в 1939 году. Радиопередачи и газеты Запада все настойчивее говорят о возможности третьей мировой войны. В Корее и Вьетнаме уже идут бои.

Брехт обращается к соотечественникам, к товарищам:

«..Как писатель, я призываю всех немецких писателей и деятелей искусств обратиться к своим парламентам с просьбой начать переговоры, к которым мы так стремимся, с обсуждения следующих предложений:

1. Полная свобода литературного творчества с одним ограничением. 2. Полная свобода театрального искусства с одним ограничением. 3. Полная свобода изобразительных искусств с одним ограничением. 4. Полная свобода музыкального творчества с одним ограничением. 5. Полная свобода кино с одним ограничением.

Ограничение таково: запрету подлежат произведения литературы и искусства, прославляющие войну, проповедующие ее неизбежность или разжигающие ненависть между народами.

Три войны вел великий Карфаген. Еще могущественный после первой, он сохранил лишь своих жителей после второй. После третьей войны от него не осталось и следа».

Пока шла война, все было просто: там враг, здесь друг. Все фашисты – враги, все антифашисты – союзники. Сейчас «холодная война», и уже возникает страшное замешательство вчерашние друзья внезапно оказываются смертельными врагами. Руководителей Югославской компартии называют изменниками, агентами империализма. В Будапеште, вСофии, в Бухаресте, в Праге, в Варшаве коммунисты судят коммунистов, своих недавних товарищей, обвиняют их в заговорах, в предательстве, в пособничестве империалистам. Что это такое? Опять чистка тылов накануне новых битв или та закономерность, о которой писал Фейхтвангер: новое поколение революционных вождей истребляет предшественников? Неужели это неизбежно? Может ли кроткая Шен Те существовать, не превращаясь время от времени в беспощадно злого Шуй Та? Может ли Груше – бескорыстная спасительница чужого ребенка – остаться его матерью, если не будут нарушены законы, если ей не поможет неправедный судья Аздак?

* * *

В 1952 году Берлинский ансамбль ставит «Процесс Жанны д'Арк в Руане в 1431 году» Анны Зегерс, «Прафауст» Гёте, «Разбитый кувшин» Клейста и «Кремлевские куранты» Погодина. Ставят молодые режиссеры. Брехт участвует в их работе на всех этапах, от первых чтений до последних репетиций. Он умеет не только вовремя подсказать, подтолкнуть или придержать, он помогает и режиссерам и артистам почувствовать, понять

собственные силы, поверить в свою способность самостоятельно мыслить и находить решения сложных вопросов. Он так неподдельно радуется удачам своих товарищей и вместе с тем так беспристрастен и требователен, так безжалостен к пошлости и глупости, что у каждого, кто с ним работает, удовольствие и гордость неотделимы от повышенного чувства ответственности за все, что происходит на сцене.

Один из молодых режиссеров говорит: «Работать с Брехтом – это как на охоте или на рыбной ловле: увлекательно, приятно, но все время будь начеку, не зевай».

Коллектив Берлинского ансамбля хочет показать сегодняшнюю жизнь новой Германии. Это необходимо и зрителям и театру. Но где взять пьесу? О других странах, о других эпохах Брехт мог писать по книгам, по рассказам. Однако Рим и Китай, Англия и Россия, Америка и Грузия, Финляндия и Германия XVII века предстают в его пьесах, стихах и прозе чаще всего как условный или фантастический фон, безусловно, реальных конфликтов. Главное – поиски общих истин, которые раскрываются на конкретном фоне.

Но пьесу о немецкой современности, о том, что происходит сейчас и здесь, нельзя создать ни по книгам, ни по чужим наблюдениям. И нельзя, чтобы фон был условным. Брехт пытается написать драму о металлургическом заводе, о борьбе рабочего новатора против саботажников, против отсталости и предрассудков своих товарищей. Он убежден, что это нужно показать. Ему рассказали о действительно происходивших событиях, достойных стать фабулой драмы. Он сам бывает на заводе, разговаривает с теми людьми, которых намерен представить на сцене. Уже готовы несколько эпизодов, но целого не получается. Для того чтобы реальная жизнь стала искусством, необходимо художественное «очуждение» – необходимо отстранить действительность так, чтобы обычное предстало необычайным, заурядное -чудесным и, напротив, необычное, фантастическое явилось реальным, близким. Репортаж, переложенный в стихи или публицистический очерк, разбитый на диалоги, превращают живую правду в безжизненную фальшь. Но правду художественного обобщения (очуждения) создает лишь художник, основательно познавший и почувствовавший ту реальную действительность, которую он «очуждает».

Брехт прочел несколько рассказов и роман «Погонщик волов» незнакомого автора Эрвина Штриттматтера; в них говорится о буднях сельской жизни, о заурядных делах крестьян, батраков, детей и взрослых. Но каким праздничным языком описаны эти будни! Нет, это не нарочитая словесная мишура, а живая

разговорная речь, но только поэтически сгущенная. Иногда она многословна, перегружена патетикой – это, конечно, от молодости, от недостатка опыта. Но как прочно связан диалог, как неожиданны и вместе с тем точны словосочетания, в которых возникают ландшафты и лица людей, шумы ветра в ночном лесу и густые запахи земли. Брехт узнает, что автор, крестьянин, сельский активист, живет постоянно в деревне. Ему уже за тридцать лет, был батраком, рабочим, солдатом, дезертировал из вермахта в годы войны. Пишет с юности, но печататься начал только в 1947 году. Недавно в Потсдаме жюри какого-то конкурса забраковало его пьесу.

Вайгель телеграфирует Штриттматтеру, просит прислать эту пьесу для Берлинского ансамбля. Тот, получив телеграмму, теряется: не посылать же то, что забраковано, самому Брехту; отвечает: «Перерабатываю». Через некоторое время снова телеграмма, снова такой же ответ. Через несколько дней телеграмма: «Пожалуйста, больше не перерабатывайте, посмотрим сначала вместе», и сразу же телефонный вызов.

Штриттматтер привозит рукопись в Берлин, отдает в литературный отдел Берлинского ансамбля. Ему говорят, что Брехт обязательно прочтет, и просят подождать, предлагают посидеть на репетиции. Но Штриттматтер, уверенный, что все это обычное «подслащивание горькой пилюли», уезжает, не дождавшись встречи. Вдогонку телеграмма: «Пьеса принята. Прошу приехать дальнейших обсуждений».

Брехту нравится автор еще больше, чем пьеса. Рослый, светло-рыжий, лобастый, быстрые глаза пронзительной синевы; в походке, в движениях медвежеватая, но легкая, ловкая сила, то небрежное, естественное изящество, которое отличает людей не изнуренных, а укрепленных физической работой, и более всего свойственно охотникам, наездникам, лесникам, тем, кто много и увлеченно общается с благородными животными и свободной природой.

Штриттматтер вспоминает:

«Разговаривая с сотрудниками театра, я несколько раз почувствовал, как Брехт окинул меня взглядом, быстрым, словно мгновенное мигание фотообъектива. В этом взгляде было нечто оценивающее и одновременно вызывающее. Позднее я часто замечал этот взгляд...

...Наш разговор был прерван каким-то внезапным срочным делом. Он отвел меня в соседнюю комнату, дал газет, позаботился, чтоб удобно было сидеть. Все это мне показалось необычным. И действительно, Брехт был необычно вежлив и предупредителен. Мы как-то собирались вместе с ним в дальнюю

поездку, он поздно вечером позвонил, сказал, чтоб я взял в дорогу домашние туфли и удобную куртку. Он всегда заботился о друзьях и знакомых. Часто даже в мелочах давал советы, и не только советы. Мне в тот раз его совет показался стариковской заботой. Я не взял с собой ни туфель, ни куртки. И тогда он из вежливой солидарности в течение всей поездки не доставал из чемодана и своих туфель. До сих пор я жалею об этом».

Пьеса Штриттматтера «Кацграбен» – то есть «Кошачий ров» – ряд эпизодов из жизни глухой деревни. Строится шоссейная дорога к городу. По этой дороге должны прибыть тракторы, чтобы вести ирригационные работы. Часть крестьян помогает строительству. Другие сопротивляются – прежде всего богатые хозяева, которые чувствуют, как слабеет их влияние. Три года идет строительство дороги, осушение заболоченных земель, и за это время изменяется лицо деревни, изменяются мысли и судьбы людей.

Отвечая на вопросы, почему он вдруг решил ставить первую пьесу начинающего автора, Брехт говорит:

– Персонажи этой пьесы – полноценные индивидуальности со многими любопытными, своеобразными чертами. Они достойны любви или ненависти, противоречивы и вместе с тем однозначно цельны... Штриттматеру удалось превратить такие сугубо прозаические предметы, как картофель, шоссе, тракт, в предметы настоящей поэзии. Язык пьесы необычайно пластичен, образен и крепок, исполнен новых живых сил.

Брехт и Штриттматтер сразу поняли друг друга. Крестьяне и рабочие в пьесе говорят стихами. Это и есть поэтическое очуждение «обычного в необычайное». Реалистически правдоподобны характеры и ситуации. Стихи свободны, не стеснены ни рифмами, ни строгими ритмами и все же неподдельно поэтичны по строю мыслей и слов, по свежести, яркости образного языка. Напряженный драматизм, придающий рядовым частным конфликтам силу художественного обобщения, и приподнятость текста превращают историю постройки обыкновенной шоссейной дороги в поэзию новой деревни.

Работу над этой пьесой Брехт и все его сотрудники начинают с небывалой раньше обстоятельной подготовки. Они ездят в деревни, знакомятся с крестьянами, подолгу разговаривают с ними, участвуют в сельских собраниях, наблюдают за повседневной жизнью.

* * *

В Корее идут затяжные переговоры о перемирии, но то и дело возобновляются местные бои. Новый президент США генерал Эйзенхауэр произносит маловыразительные общие фразы о мире, но очень конкретно говорит об усилении военной мощи, о непримиримом сопротивлении коммунизму. Война во Вьетнаме не утихает.

В Москве раскрыт заговор врачей, которые готовили убийства членов правительства и ведущих военачальников. Официальное сообщение утверждает, что они действовали по заданию сионистской террористической организации.

Брехт опять слышит недоуменные, ироничные, горестные вопросы. Он отвечает так же, как отвечал в 1937 и в 1939 годах. Напоминает книгу Фейхтвангера о Москве. Ему говорят, что московская газета назвала Фейхтвангера буржуазным космополитом и агентом американского империализма. Его спрашивают, как объяснить кампанию против космополитизма и закон, запрещающий советским гражданам браки с иностранцами. Спрашивают, верит ли он в универсальную гениальность Сталина и согласен ли с тем, что в Москве пишут о современной биологии, о формализме в литературе и в музыке. Спрашивают, почему его собственные стихи и пьесы так давно уже не публикуют, не ставят в Советском Союзе. И он сам задает себе эти же вопросы. И мучительно ищет ответы. Иногда тщетно. Но снова и снова он отвечает и врагам, и растерявшимся друзьям, и себе. В России нет больше фабрикантов, помещиков, купцов, нет капиталистической эксплуатации, но это вовсе не значит, что уже нет мещанства, глупости, предрассудков, невежества и дурных вкусов. Разумеется, там выросли новые, социалистические люди. Они ведущая сила в стране. О них рассказывают советские книги и фильмы. И новым людям принадлежит будущее. Но в настоящем еще живучи цепкие силы прошлого, которые в годы войны, естественно, усилились.

...Сообщение о тяжелой болезни Сталина. Несколько дней явно безнадежные бюллетени. Смерть.

Вначале сильней всего тревога, страх. Пугает внезапная холодная пустота. Рухнула сила, казавшаяся незыблемой. Но вместе со всем этим и чувство странного облегчения, словно проснулся от тяжелого сна.

Брехт не пишет заупокойных стихов. Он пишет в прозе и лишь то, что действительно думает.

«Угнетенные пяти континентов и те, кто уже освободился, и все, кто борется за сохранение мира во всем мире, не могли не ощутить, как на миг замерло их сердцебиение, когда они услыхали, что Сталин умер. Он был воплощением их надежд. Но

то духовное и материальное оружие, которое он создавал, существует и существует наука, позволяющая изготовить новое оружие».

Еще внимательней, чем обычно, следит он теперь за газетами и радио. Из Москвы сообщают, что врачи реабилитированы. Официально сказано о «недопустимых методах следствия». Западные газеты пишут о новом курсе Советского правительства. Появилось новое слово «десталинизация». Переговоры в Корее развиваются благоприятно.

* * *

В апреле 1953 года в Берлине открывается конференция на тему – традиция К. Станиславского. Докладчики и авторы отчетов, опубликованных в печати, утверждают безоговорочно, что так как современный советский театр «является наиболее высокоразвитой формой сценического искусства из всех известных в истории человечества», а советский театр создан системой Станиславского, то усвоение этой системы – необходимое жизненное условие для всех театров ГДР. При этом некоторые ораторы либо прямо называют Брехта, либо довольно прозрачно намекают на него, говоря о тех, кто повинен в «преступной недооценке метода Станиславского» и не ведет «принципиальной борьбы против формализма и космополитизма».

Вайгель выступает на конференции. Стараясь не обострять полемики, она говорит, что между принципами Станиславского и Брехта есть немало существенных точек соприкосновения. И тот и другой требуют реалистически изображать действительность, наблюдать жизнь, естественно играть и «создавать целостные ансамбли». Ей возражают с трибуны и в газетах, что все хорошее, что есть в Берлинском ансамбле, создано, конечно, благодаря методу Станиславского, однако теории Брехта, изложенные в «Малом органоне», решительно противоречат этому «прогрессивному методу, единственно возможному для социалистического искусства».

По вечерам зал Берлинского ансамбля заполняют восторженные зрители. После каждого спектакля и особенно после брехтовских – «Мамаша Кураж», «Пунтила», «Мать» – шумные овации. Актеры по множеству раз выходят кланяться. В мае Брехта избирают председателем объединенного Пен-клуба – общей организации писателей ГДР и ФРГ.

Идут последние репетиции «Кацграбен». В спектакле

участвуют и дети. В заключительной сцене – сельский праздник, один из мальчиков должен по указанию режиссера пить сельтерскую воду у киоска. Паренек пытается открывать бутылку «с треском». Помрежа это раздражает, а Брехту нравится; так действительно получается весело и непринужденно. Он требует, чтоб на каждой репетиции и, разумеется, на каждом спектакле у мальчика была «стреляющая» бутылка сельтерской. Брехт настаивает, чтобы на генеральной репетиции, на премьере, на первых спектаклях присутствовали крестьяне. В -деревни посылают специальные автобусы. После каждого представления зрители разговаривают с артистами, режиссерами, автором. Все замечания записываются, потом их подробно обсуждают участники постановки. В нескольких случаях Штриттматтер дописывает или изменяет текст.

* * *

Брехт переехал на другую квартиру в старом доме на людной Шоссештрассе, всего в нескольких кварталах от театра. В наружных стенах еще видны выщербины от осколков. Комнаты Вайгель в первом этаже, Брехта – во втором. Вокруг все так, как он любит, как ему по руке и по душе.

Из вещей мне приятней всего
Те, что были в употреблении:
Медная посуда с вмятинами и стертыми краями.
Ножи и вилки с деревянными черенками,
Хранящими следы многих рук;
Такие формы
Кажутся мне самыми благородными.

Рабочий стол и большое кресло с высокой спинкой стоят у окна. За стеною двора видно старое кладбище, там похоронены Гегель и Фихте. Густые деревья и кусты. Много цветов, узкие тропинки между потемневшими надгробиями. Зеленая тихая прогалина посреди города, стиснутая домами, омываемая шумом. Тишина смерти посреди громогласной жизни или зелень спокойного бессмертия посреди пестрой, скоропреходящей суеты?

Брехт встает на рассвете, заваривает себе кофе, садится к машинке. В театр он приходит одним из первых. До конца дня идут репетиции. Потом он еще работает дома, а вечером смотрит спектакль или принимает друзей.

Владимир Познер, который теперь опять живет в Париже,

приезжает в Берлин, чтобы писать с ним сценарий – «Господин Пунтила и его слуга Матти». Он пишет:

«Вокруг Брехта теснились кресла, необычайные по форме и не подходящие друг к другу, и очень маленькие столы, крохотная фисгармония, портативная пишущая машинка. Недокуренные сигары лежали в медных тарелках; на стенах гравюры, китайские маски и два маленьких старых фотоснимка: Маркс еще чернобородым и очень молодой Энгельс; все горизонтальные плоскости исчезают под ворохами бумаги: ноты, рукописи, письма, плакаты, книги. Мы принялись за работу, непрерывно перебрасывались шутками. Не знаю, чего они действительно стоили, но мы не переставали смеяться... Часто нас прерывал телефонный звонок. Брехт некоторое время выжидал, надеясь на чудо: авось неизвестному там надоест и он положит трубку. Но неизвестный никогда не клал трубку. Брехт, извинившись, шел к телефону, называл себя; по необычайной своей вежливости каждый раз он извинялся.

Телефон стоял в его спальной комнате – своеобразной келье, в которой умещались только его кровать и стол, заваленный детективными романами. Через минуту Брехт возвращался; пока он говорил по телефону, он успевал придумать новую шутку. Нам приносили чай с бутербродами.

...Опять мы смеялись, и опять звонил телефон. И кто бы ни звонил: глава правительства или только что приехавший помощник режиссера провинциального театра, голландский поэт, заблудившийся в Берлине, или наш добрый друг Ганс Эйслер – за всех Брехт чувствовал себя ответственным и прежде всего за свою страну, за свой народ, за каждого, кто погиб на войне и в лагерях, и больше всего за живущих».

В середине июня 1953 года на стройках и некоторых предприятиях ГДР стали несправедливо повышать нормы, снижать расценки. Рабочие возмутились. Кое-где правительственные инстанции успели отменить новые нормы, в других местах еще ведутся переговоры. Неразумные или недобросовестные чиновники пытаются противопоставить интересы рабочего государства интересам рабочих. Начинаются забастовки. Западноберлинские газеты и радио немедленно подхватывают каждое такое сообщение. Сноровистые молодые люди снуют у заводов и строительных площадок, заговаривают «по-свойски» с рабочими, рассказывают, что в других местах уже давно бастуют, призывают «разделаться с функционерами».

Утром 17 июня радио ГДР передает обычные передачи – для детей, Для домашних хозяек, международные новости; музыка. Дикторы Западного Берлина возбужденно говорят о всеобщей

забастовке «в зоне». о массовых демонстрациях, призывают к восстанию.

Пришел Эрвин Штриттматтер, он теперь секретарь партийной организации театра. Он, так же как Брехт, не может понять, что происходит, что нужно делать. И так же не может оставаться бездеятельным.

Брехт звонит в Союз писателей; ему говорят: да, действительно, идут демонстрации забастовщиков; но, кроме того, шайки хулиганов из Западного Берлина провоцируют столкновения с полицией, нападают на магазины, жгут газетные киоски. Мы здесь забаррикадировались и готовы дать отпор.

Он сердито бросает трубку.

– Понятно. Писатели забаррикадировались – идут читатели. Но мы выйдем на улицу.

Широкая Унтер-ден-Линден, ведущая прямо к Бранденбургским воротам – к границе Западного Берлина, запружена огромной толпой. Демонстрантов уже не отделить от любопытных и от шумных групп гривастых парней в пестрых рубашках, которые то и дело выкрикивают проклятия штрейкбрехерам и «функционерам», «коммуне» и «московским наемникам».

Разноголосый гомон внезапно срывается в громкое тревожное гудение. Слышны крики: «Танки!», «Танки!», «Русские танки!»

Рычанье моторов, лязгающий грохот гусениц по асфальту – вдоль улицы движутся темно-зеленые танки, один за другим с короткими интервалами: длинные стволы расчехлены. Они идут к Бранденбургским воротам. Оттуда галдят рупоры западных агитавтобусов. Командиры танков стоят в открытых люках. Ребристые темные шлемы надвинуты на брови, на гимнастерках поблескивают ордена и медали. Танкисты стоят неподвижно, упираются в броню.

В толпе гудение тревожное и испуганное. Крикуны орут все громче, все злее. В танкистов летят куски кирпичей, палки, пустые бутылки. Они стоят, не нагибаясь. Брехт видит скуластое загорелое молодое лицо, губы стиснуты, глаза прищурены. Танкист смотрит вперед; в плечо ударяет камень, он даже не вздрагивает, не оборачивается. Вот такие упрямые парни и взяли Берлин и загнали Гитлера в крысиную могилу.

Брехт рывком сдергивает кепку, машет высоко вытянутой рукой, кричит:

– Ура советским танкам, ур-ра!!

Его пронзительный голос рокочущими баварскими «р-р» взлетает над скрежетом гусениц и рычанием моторов.

Чубатый белобрысый парень с дикими глазами бросается к

нему, замахиваясь палкой.

– Бей предателя, бей большевистского наемника! – За ним еще несколько таких же. Но первый уже сидит на асфальте с разбитым носом. Штриттматтер не забыл, как в молодости учился боксу. У него длинные руки и прочные кулаки.

И к нему на помощь спешат сразу с нескольких сторон: вельветовые куртки строителей, спецовки и воскресные пиджаки.

– Гони сопляков к американскому дяде! Бей провокаторов!

Толпа гудит возмущенно. У мальчишек вырывают палки и камни. Хлещут увесистые пощечины. Вон! Вон! Они удирают к Бранденбургским воротам. Вдогонку смех и свист...

Танки заворачивают у ворот налево, на Вильгельмштрассе, идут вдоль границы сектора, рычат моторами. Временами они выключают глушители, и рычание становится грохотом.

* * *

На обратном пути Штриттматтер вспоминает рассказы Брехта о господине Койнере.

Некоторые читатели и знакомые считают господина Койнера – благоразумного философа и простодушного хитреца – одной из ипостасей автора. Другие утверждают, что это не так и Койнер – просто диалектно произнесенное «кайнер» – то есть «никто». Господин Никто не характер, не тип и не индивидуальность, а только постоянный крючок, на который автор накалывает отдельные мысли, или сочетание мыслей, или просто занятную чепуху.

Штриттматтер, поддразнивая Брехта, называет его иногда господин Койнер. Но вот он едва не ввязался в уличную схватку вопреки всем теориям о превосходстве рассудка над эмоциями, о преимуществах швейковской тактики перед донкихотской. Закричав «ура», когда рядом кричали «долой», он действовал не как осмотрительный Койнер, а как пылкий юноша, прямой потомок драчливых швабских мужиков.

Брехт смущенно и хитро улыбается, слушая веселые упреки. А Штриттматтер, как положено ученику Брехта, исследует событие с разных сторон. И вспоминает все новые рассказы о Койнере.

«Я заметил, – сказал господин К., – что мы многих отпугиваем от нашего учения тем, что на все вопросы имеем ответы. Нельзя ли в интересах пропаганды составить список вопросов, которые нам кажутся совершенно нерешенными?»

На вопрос, чем он сейчас занят, господин К. отвечает: «Я

усиленно работаю, я готовлю мое следующее заблуждение».

Впрочем, пожалуй, больше подходит другой рассказ. Знакомый, встретивший Койнера, говорит: «Вы совершенно не изменились». – «Неужели?» – восклицает господин К., бледнея.

18 июня Брехт читает листовку – обращение к рабочим, подписанное одним из секретарей Союза писателей. Суровые укоры, адресованные всем без исключения участникам забастовок, завершаются призывом самоотверженным трудом восстановить утраченное доверие. Так и сказано: «Рабочие утратили доверие». Вотум недоверия. Народ утратил доверие писателя. Согласно демократическим традициям следовало бы, чтоб народ подал в отставку, а писатель выбрал себе другой народ.

Брехт пишет руководству Социалистической единой партии Германии – пишет, что в эти трудные дни он считает необходимым выразить свою солидарность с делом партии. Но в газете публикуют лишь заключительный абзац письма. Первые строки просто опущены, редактору померещилось в них «критиканство». Брехт взбешен. У него не спрашивали согласия на сокращение. Он пишет новое письмо, которое публикуют уже без пропусков 23 июня.

«Утром 17 июня, когда стало ясно, что демонстрациями рабочих злоупотребляют в воинственных целях, я выразил мою солидарность с Социалистической единой партией Германии. Я надеюсь, что теперь провокаторы будут изолированы, их связи будут разрушены, однако рабочие, которые демонстрировали свое справедливое недовольство, не будут поставлены на одну ступень с провокаторами, что могло бы только с самого начала помешать столь необходимому большому разговору об ошибках, которые совершались всеми нами».

Этот большой разговор, начавшийся на предприятиях и в партийных организациях в разных местах ГДР, на первых порах кое-кто пытается использовать для прямых атак на республику, на принципы коммунизма. В нескольких случаях действуют бывшие нацисты, которые спешат освободить из тюрем военных преступников. Но полиция ГДР и отряды вооруженных рабочих с помощью советских войск быстро восстанавливают порядок. Большой разговор может продолжаться беспрепятственно. Начинается широкое обсуждение всех острых проблем экономического и культурного развития страны. Новый курс СЕПГ – это курс на восстановление ленинских принципов и ленинских методов во всех областях политической и общественной жизни,

Брехт публикует в газетах сатирические стихи о чиновниках,

«состоящих при искусстве и литературе». Ссылаясь на рабочий класс, на его партию, на интересы первого немецкого социалистического государства, они мешают настоящим художникам, пугаются настоящего революционного искусства, стараются насаждать унылое приспособленчество.

Им приятны
Лишь те произведения,
Идеи которых знакомы начальству
Давно уже из газет[48].

12 августа в центральном органе СЕПГ «Нойес Дойчланд» напечатано большое письмо Брехта, он резко возражает против «враждебных искусству административных методов» и «поверхностного оптимизма» сектантов и догматиков, которые только «отталкивают художников и писателей и притом более всего именно реалистов... Необходимо выделять и развивать те черты нашей общественной жизни, которые устремлены в будущее. Однако лакировка и украшательство – это злейшие враги не только красоты, но и политического разума... Искусство должно стремиться к тому, чтобы его понимали широкие массы. Но общество должно приобретать понимание искусства с помощью общего воспитания. Необходимо удовлетворять потребность народа. Но бороться против потребности в халтуре... Для административных целей, учитывая возможности тех чиновников, которыми располагает администрация, может быть, и удобнее всего, когда для искусства установлены определенные схемы, когда художникам остается „только придавать соответствующую форму своим (или принадлежащим администрации) мыслям, и „все в порядке“. Но в таких случаях призыв „Ближе к жизни“ становится призывом в могилу. Потому что у искусства свои порядки“.

Однако и в пору самой резкой полемики против догматиков и администраторов, мешающих работать ему и его друзьям, Брехт помнит о главном фронте. Он решительно отвергает все заигрывания буржуазной печати.

Когда Академия искусств потребовала
от узколобых чиновников предоставить свободу творчеству,
поднялся крик и визг в ближайшем окружении,
но громче всего
был оглушительный шум одобрения,
раздавшийся с той стороны рубежа:

– Свободу! – кричали. – Свободу художнику!
Свободу везде! Свободу всем!
Свободу наживе! Свободу войне!
Свободу рурским картелям!
Свободу гитлеровским генералам!
Потише, милейшие!
...Не для объятий с вами
требуем мы свободы рук,
а для того, чтобы вышибить
бутылку с горючим у поджигателей.
Даже самые узколобые противники,
если они за мир,
искусству ближе тех друзей,
которые дружат и с военным искусством[49].

В Корее заключено перемирие, во Вьетнаме французские войска терпят жестокие поражения. Президент Эйзенхауэр говорит о необходимости мирного соглашения.

Еще и десяти лет не прошло с тех пор, как кончилась война, да и кончилась ли она? В Европе больше не стреляют, не бомбят, не горят города, но мира еще нет, и развалины еще не убраны, и те, кто хочет войны, кто наживался на смертях и разрушениях, все так же богаты и влиятельны. Это на их деньги издаются газеты с крикливыми шапками и пестрые глянцевые журналы, книги военных мемуаров и дешевые романы о героических «ландсерах»,[50] о «благородно заблуждавшихся нацистских идеалистах». На их деньги снимаются фильмы, работают радиостанции и телевизионные передатчики, вещают отлично поставленные дикторские голоса; на крышах высоких домов Западного Берлина мелькают электрические буквы сенсационных сообщений, лозунгов, брани. С книжных и газетных страниц, из приемников, с экранов непрерывно излучаются ложь, ненависть и злобный страх. Опять маршируют на казарменных плацах под каркающие окрики команд молодые немецкие парни. Сегодня они в мундирах американского образца, но у них такие же бодро бездумные лица, как те, что красовались в гитлеровских журналах, и так же истово горланят они все тот же гимн: «Германия, Германия превыше всего...»

* * *

Брехт продолжает искать то «единственное на всей земле»

слово, о котором тосковал в молодости.

Тогда на смену буйству красок и страстей, на смену грубой правде и застенчивой нежности юношеских стихов пришла строгая риторика боевых призывов, гневный сарказм политической сатиры. Тогда и в поэзии и в прозе он всем ярким нарядам предпочитал серую суровую ткань рабочей одежды и строгий покрой солдатской шинели. В годы изгнания он пишет преимущественно стихи без рифм со свободными неровными ритмами, скрепленные только драматическим напряжением слова-мысли. Он почти не видит своих пьес на сцене и, вероятно, поэтому особенно остро чувствует драматические возможности стихов. Самое важное для него понятие сценического искусства «гестус» (жест), то есть повадка, развитие действия, он принимает как основу развития стихотворения. Он старается писать короткими выразительными формулами, которым легче прорываться через преграды радиопомех. «Рифма казалась мне неуместной, так как она легко придает стиху нечто замкнутое в себе, минующее слух. Равномерные ритмы с их монотонным движением так же недостаточно застревают (в сознании), требуют описаний, не охватывают многих злободневных выражений; необходимы были интонации прямой, непосредственно, вот именно сейчас, произносимой речи. Для этого мне казались пригодными нерифмованные стихи с неравномерными ритмами».

Стихотворение «Плохое время для стихов» (1938) заканчивается так:

Во мне борются
Восхищение цветущей яблоней
И ужас от речей маляра.
Но только ужас
Толкает меня к рабочему столу.

Теперь он дома. Теперь наследники «маляра» внушают ему не ужас, а отвращение. И теперь его «толкают к рабочему столу» те же силы, которые одновременно влекут его прочь от стола, – в театр, в репетиционный зал, в мастерские художников. Он хочет ставить «Галилея». Начинает заполняться совсем новая папка – «Турандот, или конгресс бельевщиков». И опять как в молодости, как в первые годы в Берлине, ему не хватает времени. Из театра он уходит на собрание в Академию искусств или в Союз писателей, потом пишет статью, отвечает на вопросы репортеров, беседует и спорит с друзьями, читает с утра газеты, вечером книги и чужие рукописи, на ночь и в дороге детективные романы. Все чаще приходится выезжать то в другие города республики, то

за границу, чтобы там присутствовать на репетициях, смотреть спектакли, участвовать в съездах и дискуссиях. Он работает напряженней и разнообразней, чем когда-либо раньше.

Кроме городской квартиры, у него теперь есть и загородное убежище в поселке Буков на холмистом берегу озера. Большой сад на крутом холме. В глубине сада дом, в котором живет Вайгель, там же зал для репетиций и концертов. Ближе к берегу деревянное здание – раньше там жили садовники и прислуга прежнего хозяина. На втором этаже комнаты Брехта. Его рабочая комната – застекленная терраса. Но больше всего он любит работать в старой беседке над самым откосом. Она стоит особняком, нужно перейти через ров по дощатому мостику. Зато отсюда видно далеко-далеко. Плавно распахивается долгое, в светлых излучинах озеро! Берега тянутся, поросшие густым лесом, лишь кое-где мелькают цветные крыши...

Мирная тишина влечет к рабочему столу не менее сильно, чем некогда толкал ужас. Но эта тишина вовсе не означает благостного успокоения.

Над озером серебряные тополя и ели.
Меж ними сад за стеной, за оградой кустов.
Так мудро в нем различные посажены цветы,
Что он в цветении с весны до октября.
Здесь по утрам я – не слишком часто —
Сижу и сам себе желаю, чтобы
В любое время и погоду мог я также
Разнообразной радостью дарить[51].

Дарить радость – значит работать, неустанно и целеустремленно, как садовник.

Новые стихи – «Буковские элегии» – возрождают молодость поэта, любующегося деревьями и облаками. Но это уже не стихийное, вааловское слияние с бессмертной природой. Жизнелюбие стало мудрым и поэтому немного печальным. А мудрость, которую огонь и боль очистили от накипи рассудочных схем, восстанавливает свое поэтическое первородство. Как всегда у него, живое обаяние природы неотделимо от человека.

Маленький дом и деревья за озером,
Над крышею вьется дым.
Не будь его,
Безнадежно тоскливыми были бы
Деревья, озеро, дом.

В коротких строчках буковских стихов, казалось бы только созерцательных, наивно задумчивых, уплотнены все наиболее существенные элементы большой поэтической жизни. Высоким давлением эпохи они спрессованы в малом объеме скупо отмеренных слов. Так в кристалле антрацита спрессованы энергия солнца и соки земной плоти.

На рассвете
Ели медно-красны.
Я их видел такими же
Полстолетия назад,
Еще до мировых войн,
Молодыми глазами[52].

Новые стихи так же прогреты живым дыханием земли, как и самые ранние баллады. Но теперь глубинные подпочвенные силы подвластны отчетливой мысли, как в его зрелой политической и философской лирике. Спокойная, даже в горе, в тоске, негромкая, приветливая мудрость возникает уже в стихах изгнания. Мудрость того сосредоточенного понимания своих болей и радостей, которое придает им новую поэтически отстраненную жизнь и становится словом, открытым для всех, устремленным ко всем.

Я сижу на обочине дороги,
Шофер меняет колесо.
Мне худо там, откуда я еду,
Мне худо там, куда я еду.
Почему же я слежу за работой шофера
С таким нетерпеньем?[53]

Шесть строк предельно конкретны. Протокольно сухая лаконичная опись простых наблюдений, ни одной метафоры, даже ни одного прилагательного, никаких подробностей. Предельно сдержанны высказанные чувства и мысли. Но при этом – вернее, именно в этом – беспредельно поэтическое обобщение. Это обобщение трагедийного и стоического мировосприятия. Возникание нового стиля можно проследить в стихах «Хрестоматии войны», которые писались еще в Дании и в Швеции, как тексты к снимкам.

Из читальных зал
Выходят убийцы.

Матери, прижимая детей
И холодея от ужаса, видят
В небе изобретения ученых.
На стене написано мелом:
«Они хотят войны».
Тот, кто это написал,
Уже погиб в бою[54].

Во многих стихах «Хрестоматии» так же резко сокращена или опущена соединительная ткань, почти нет прилагательных, поэтическими обобщениями становятся четко прорисованные предметные образы. Но в отличие от будущих буковских элегий они все же менее конкретны и не так индивидуальны: «убийцы», «матери», незримый «тот, кто написал». Эти стихи обобщают конкретные снимки. Они рождались как подстрочники и обрели самостоятельное существование. Но некоторые сохраняют свою изначально суставчатую структуру: переход от зримого, предметного образа к отвлеченной мысли. А в других поэтическая мысль рождается в сочетании разных конкретных образов – мгновенных снимков, как в монтажах Джона Хартфильда (здание читальни и матери, в ужасе глядящие на небо).

В стихах последних лет – в «Дыме», в «Смене колеса» – переходный путь от непосредственного восприятия к обобщению все более укорачивается; соединительная ткань почти вовсе исчезает. И поэтическое обобщение, высказанное прямо или выраженное в многозначном образе-символе оказывается проще, наивнее; обобщение становится все легче обозримо, но при этом отнюдь не менее значительно.

Сегодня ночью мне
Приснилось: буря
С лесов строительных сорвала
Стропила из железа. Но,
Сгибаясь, удержались
Доски и все, что
Деревянного там было[55].

Поэтому удается самое трудное и самое благодатное; то, к чему звал Пастернак: впасть, «как в ересь, в неслыханную простоту».

* * *

В марте 1954 года Берлинский ансамбль переезжает в новое здание – в то самое здание «У Шиффбауэрдамм», где впервые была поставлена «Трехгрошовая опера», о котором в январе 1933 года в берлинской квартире Брехта говорил, ободряя друзей, Луначарский.

Первый спектакль на новой сцене – «Дон-Жуан» Мольера.

Готовятся новые постановки: революционная китайская пьеса о недавней освободительной войне против японцев «Просо для 8-й армии» и «Кавказский меловой круг». Все больше новых артистов. Брехт и Вайгель подбирают их в школах, приглашают из других городов, из других театров.

Ангелика Хурвиц – бессменная немая Катрин в «Мамаше Кураж» теперь готовит роль Груше. Молодая артистка – настоящая ученица Брехта: она должна осмыслить каждый шаг, каждое слово, упрямо ищет самые точные интонации, самые достоверные и выразительные жесты. Роль Аздака поручена Эрнсту Бушу. Он и Брехт нередко спорят, переругиваются – и шутя и всерьез, но всегда исподтишка любуются друг другом.

Когда Брехт отбирает молодых начинающих актеров, некоторые кандидаты бывают удивлены и даже обижены. Юноша, которым уже столько раз восхищались родственники и учителя, хочет прочесть монолог Гамлета или маркиза Позы, ну, в крайнем случае балладу «Ивиковы журавли». А Брехт очень вежливо спрашивает, помнит ли он детские стихи:

Пес прибежал на кухню,
Кус мяса утащил... и т. д.

– Да, помню, конечно. – Юноша смущенно улыбается, не зная, как принимать эту странную шутку.

Но Брехт просит его прочесть именно это стихотворение, только с разными интонациями, за разных людей, ну, как бы его читал ученый педант, светский хлыщ, берлинский мальчишка, саксонский пастор...

В Берлинском ансамбле нет формального училища, нет уроков, лекций, дипломов. Но в зрительном зале, на сцене и за сценой, в комнатах литературной части, в квартире Брехта на Шоссештрассе и в саду над озером в Букове постоянно идут увлекательные занятия. Многочасовые репетиции, на которые открыт доступ всем желающим, обсуждения текстов пьес, режиссерских замыслов, эскизов декораций, и костюмов, и снимков мизансцен, живые, непринужденные беседы, споры, озорные шутки и серьезные подробные исследования мельчайших мелочей – все это бесконечно разнообразные учебные средства

необычной школы. Брехт – ее признанный глава, но отнюдь не единственный педагог. И он не только учит, но и сам постоянно учится.

Все, кто работает с ним: режиссеры, артисты, техники сцены, художники, музыканты, – должны уметь самостоятельно, критически мыслить. Должны быть не послушными подчиненными, а сотрудниками и соавторами. Поэтому каждый учащийся у него прежде всего обучается искать и находить собственные решения, ничего не принимать на веру, «каждое слово проверять, как сомнительную монету».

Вокруг Брехта и Вайгель возникает коллектив Берлинского ансамбля – демократическое содружество художников разных цехов: артисты, режиссеры, живописцы, литераторы, музыканты. Среди них ветераны, игравшие еще в первых спектаклях Рейнгардта, и участники брехтовских спектаклей двадцатых годов (Г. Бинерт, Ф. Гласе), и новички, впервые вступающие на сцену. Старые друзья: Элизабет Гауптман, Рут Берлау, Эрнст Буш, Ганс Эйслер, Каспар Неер, Герберт Иеринг, Пауль Дессау, Эрих Энгель, и новые друзья, и молодые ученики, которые вскоре становятся друзьями-сотрудниками: Эрвин Штриттматтер, Кэте Рюлике, Ганс Иоахим Бунге, Ангелика Хурвиц, Эккегард Шалль, Манфред Векверт, Изот Килиан, Бено Бессон, Петер Палич, Эгон Монк, Вернер Гехт.

Для них всех Брехт – учитель, но вместе с тем и товарищ, предупредительный и требовательный. Уважают его так безоговорочно и единодушно, что любые внешние и тем более нарочито подчеркнутые ритуалы почитания в этой среде могут вызвать только насмешливое раздражение.

В книге «Работа в театре», которую в 1952 году издали Рут Берлау, Кэте Рюлике, Петер Палич и Клаус Хубалек так описывается режиссерская работа Брехта:

«...Брехт не из тех режиссеров, которые все знают лучше, чем артисты. По отношению к пьесе у него всегда позиция „неосведомленного“. Может показаться, что Брехт не знает и своих собственных пьес, ни слова. Да он и не хочет знать, что написано, а то, как написанное показывает на сцене артист.

...Брехт однажды сказал: слово автора лишь настолько свято, насколько оно правдиво. Театр служит не автору, а обществу.

На брехтовской сцене все должно быть «правдой». Но больше всего ему по душе правда особого рода, та, которая становится открытием.

...Брехт много показывает сам, но всегда лишь крохотные эпизоды и прерывает их в середине, чтоб не давать ничего готового. При этом он всегда подражает тому артисту, с которым

работает, но не пародирует его. Он просто показывает: люди такого рода часто поступают вот так.

...Брехт говорит: ни один человек не проходит по жизни незамеченным, как же можно допускать, чтоб артист проходил незамеченным по сцене? «Вот оно, ваше мгновение! – кричит он артисту. – Не упускайте его. Теперь вы – главное, и к черту пьесу». Разумеется, такое мгновение должно наступить тогда, когда этого требует или допускает пьеса. Брехт в таких случаях говорит: «Спектакль – это общее дело, значит и ваше. Но у вас есть еще и свои личные интересы, и они находятся в известном противоречии с общим делом. Но этим противоречием все и живет».

...Брехт самый благодарный зритель для своих артистов. Артисту всегда необходимо признание его хорошей работы. Шутка остается шуткой, даже повторенная в двадцатый раз. Артист и тогда имеет право на смех. В противном случае он должен допустить, что на этот раз плохо подал шутку.

Брехт ненавидит долгие дискуссии на репетициях, особенно на темы психологии... «Не рассказывайте своих доказательств, покажите, что вы предлагаете», – говорит он, или: «Да не говорите, а сыграйте».

Во время репетиции он всегда окружен учениками. Удачные предложения он сразу же оглашает и всегда называя предлагающего: «X говорит... Y считает». Так это становится общей работой».

В июне 1954 года поставлен «Кавказский меловой круг».

В июле – первые зарубежные гастроли. Берлинский ансамбль показывает в Париже на Международном театральном фестивале «Мамашу Кураж». Первая премия. Газеты полны восторженных отзывов. Репортеры осаждают Брехта.

О новых постановках его пьес сообщают из разных стран. «Мамаша Кураж» поставлена во Франции (Жан Вилар), в Италии, в Англии и в США; «Трехгрошовую оперу» ставят во Франции и в Италии; «Винтовки Тересы Каррар» – в Польше и в Чехословакии; «Жизнь Галилея» – в Канаде, в США, в Италии; «Допрос Лукулла» – в Италии; «Доброго человека» – в Австрии, Франции, Польше, Швеции, Англии; «Пунтилу» – в Польше, Чехословакии, Финляндии.

Нарастает международная слава. В дальних краях публикуют его пьесы, пишут о его театре. Все шире круг друзей, учеников, настоящих товарищей.

Теперь даже самые злые, самые настойчивые противники бессильны помешать ему работать.

Строится Берлин, строится первое немецкое государство

рабочих и крестьян. И с ними строится новое искусство.

Теперь бы только работать и работать. Но он замечает, что стал быстрее уставать. В груди слева на долгие минуты возникает тошнотная пустота. И вдруг чувствуется сердце, тяжелое и словно бы стесненное, стиснутое своей тяжестью, а потом долго ноет плечо, болит рука. Внезапно подступает тоскливая слабость, хочется лечь, и привычная сигара кажется ядовито-горькой.

В сырой весенний день слабость сменяется болью. Его кладут в больницу. Доктора говорят строго предостерегающе: стенокардия, острая сердечная недостаточность, необходимы покой, диета, режим. Нельзя волноваться, уставать, спешить.

Все это, конечно, справедливо и разумно. И все неосуществимо. Покой означает безделье и, стало быть, волнение более мучительное, чем в самом яростном споре. И как сохранять покой, сознавая, что остается мало времени и столько еще не сделано, не дописано, не поставлено? Если теперь не спешить, можно задохнуться от боязни опоздать.

Он и раньше не раз думал о своей смерти. Еще в юности, когда пел баллады об утопленницах или описывал, как умирает Ваал. Тогда смерть казалась жутким, но любопытным приключением, неотделимым от жизни, как тень. В пасмурную погоду ее не замечаешь, чем ярче день, тем она короче, а к вечеру становится все больше, длиннее, уродливее.

В последний год войны он заболел в Америке; по вечерам подкрадывался холодный ужас: умереть в изгнании, вдали от разгромленной, выжженной родины, ничего не свершив для тех, кто борется, работает на пепелищах. Умерло столько знакомых и приятелей. После смерти одного немецкого литератора, который некогда был популярен, Брехт написал «Обращение умирающего поэта к молодежи»:

Вы, молодежь грядущих времен
И новых рассветов над городами, которые
Еще не построены, вы
Не рожденные еще, услышьте
Мой голос – голос того, кто
Умер без славы.
Словно крестьянин, покинувший невозделанное поле,
Словно плотник ленивый, удравший
С незавершенной стройки, так и я
Упустил свое время, истратил впустую дни и теперь
Упрашиваю вас:
Все несказанное – сказать,
Все несделанное – сделать, а меня

Поскорее забыть прошу, чтобы
Мой дурной пример вам не повредил.

Тоска, отчаяние и библейская страсть пророчеств и поучений звучат в стихах поэта, рожденного быть учителем и ужаснувшегося за того, кто умирает без учеников.

...Ни слова нет
У меня для вас, поколения грядущих времен.
Ни единого указания неверным пальцем
Не мог бы я дать вам; как
Может указывать путь тот,
Кто сам по нему не прошел?
Поэтому я, расточивший свою жизнь,
Вас могу только призвать
Не слушать никаких заветов, исходящих
Из наших пастей гнилых, никаких
Советов не принимать от тех,
Кто оказались так бессильны.
Вы сами для себя должны определить,
Что нужно вам, чтобы возделать землю,
Которая сегодня из-за нас
Так задичала, стала зачумленной,
Что нужно, чтобы города
Вновь стали обитаемы.

Так писал он тогда на чужбине о чужой смерти. Но теперь он дома, и свою смерть он встречает упрямой решимостью. Нет, отчаяние не опрокинет его, страх не остановит работы, ни боль, ни ужас не заставят изменить себе. Он деловито пишет завещание – короткое письмо в Академию искусств: он не хочет никаких публичных похоронных церемоний. Никто, кроме родных и самых близких друзей, не должен сопровождать гроб. Место погребения он уже давно выбрал на старом кладбище, которое видно из его окон. И наследники определены давно: Елена Вайгель и трое детей. (Первый сын, Франк, родившийся еще в Аугсбурге, погиб на войне.) Старшая дочь, Ганна, артистка, живет на западе, там же, где ее мать; Стефан остался в Америке – он занимается философией, пишет о Гегеле; когда он приезжает проведать родителей, эти визиты иногда прерываются ссорами. Отец и сын по-разному судят о мире, о смысле жизни. Младшая дочь, Барбара, тоже стала артисткой, она живет с родителями, играет в Берлинском ансамбле.

Ансамбль – его главный наследник. Еще не поставлены «Галилей», «Швейк», «Дни Коммуны» и «Артуро Уи». Еще не дописана «Турандот». Нет, он еще должен и будет работать. Нужно многое посмотреть дома, и на западе, и в других странах. Он будет слушать врачей, откажется от сигар, от слишком крепкого кофе и слишком долгих дискуссий, но будет работать, будет писать.

* * *

В мае 1955 года Брехт летит в Москву. Ему присуждена Международная Ленинская премия мира.

С ним вместе летят Елена Вайгель и Кэте Рюлике – молодой театровед, сотрудница литчасти Берлинского ансамбля.

На аэродроме их встречают писатели, журналисты, работники московских театров. Город опять изменился, это заметно уже издали по силуэту. В нескольких местах вытянулись островерхие небоскребы. Обширные новые районы застроены высокими нарядными домами. Правда, центр изменился меньше, только деревья стали гуще. Но зато открыт Кремль. Ни в один из прошлых приездов он не бывал здесь, в таинственной недоступной цитадели. А теперь он ступает по большим каменным плитам кремлевской площади, осматривает церкви, старинные царские дворцы, Царь-колокол, Царь-пушку.

Брехт иногда помогает москвичам, сопровождающим их в прогулках по городу. Он играет гида: показывает Вайгель и Рюлике здания, которых не было еще в 32-м году, а этих не было и в 41-м. В метро он ведет их как хозяин поместья, показывающий гостям заветные уголки. Впрочем, некоторые новые станции его раздражают: громоздкие лепные украшения, позолота, претенциозная пестрота. Но все же больше таких, которые по-прежнему радуют разумной и строгой красотой.

Однако самые разительные новшества в Москве ощущаются в разговорах с москвичами. Еще два года назад в Берлине его советские знакомые и приятели так не говорили. Теперь к нему приходят и они – бывшие офицеры военной администрации, ставшие педагогами, журналистами, литераторами. И разговаривают проще, свободнее, непринужденней. Говорят уже не только об успехах и достижениях и не избегают «трудных» вопросов. Он слышит рассказы о том, что сейчас возвращаются из лагерей, из ссылок множество ранее несправедливо осужденных людей. Райх уже на свободе, реабилитирован, он сейчас у жены в Латвии. Брехт помнит и его жену Анни Лацис, тогда в Мюнхене

она была отличной артисткой.

В западных газетах Брехт читал об «оттепели» в СССР, о «десталинизации». Здесь употребляют иные слова: «ликвидация последствий культа личности», «восстановление ленинских норм партийной и общественной жизни». Ему объясняют, что открытое признание прошлых ошибок не только не ослабляет, а, напротив, укрепляет партию и государство; рассказывают о коммунистах, которые пробыли по шестнадцать-семнадцать лет в тюрьмах и лагерях, но остались непоколебимо верны своим взглядам, даже и сейчас, после освобождения, рвутся к работе, деятельно участвуют в общественной и партийной жизни. Должно быть, и Третьяков, останься он жив, поступал бы так же и говорил бы так же.

Недавно состоялся Второй съезд писателей – через двадцать лет после первого. Брехту рассказывают о спорах, которые шли на съезде и после съезда. Многие писатели отвергают примитивно доктринерские представления о задачах литературы, отвергают казенную опеку и бюрократическое регламентирование художественного творчества.

Брехт, Вайгель и Рюлике смотрят несколько спектаклей в московских театрах. Больше всего им нравится «Баня» в Театре сатиры. Возрождение боевых сатирических пьес Маяковского тоже одна из новых особенностей московской жизни. Теперь здесь опять говорят вслух о Мейерхольде, о Таирове. В Художественном театре они смотрят «Горячее сердце»; ансамбль работает с точностью часового механизма. Стиль постановки Брехт считает старомодным, но его восхищает артист Грибов: умный, сильный и веселый талант прорывает все тесные покровы натуралистического правдоподобия. Из других театров Брехт уходит насупленным – на сцене говорят о социализме, о современности, а в спектакле наивный мещанский натурализм замешивают высокопарной декламацией; оформление такое же примерно, как было в Аугсбурге еще в кайзеровские времена – нарочитые схематичные мизансцены. А ведь когда он в первый раз ехал в Москву, его берлинские приятели говорили: «Едешь в театральную Мекку». С тех пор прошло больше двадцати лет, но здесь некоторые ухитрились вернуться на полвека назад. И называют это борьбой против формализма. Ему все более понятно, почему именно в эти годы здесь не издали ни одной его книги, не поставили ни одной пьесы. Это тем более нелепо, что именно Москва, Советский Союз так часто были для него источниками новых мыслей и надежд.

Однако в Издательстве иностранной литературы уже сдается в печать большой сборник его стихов и прозы. В издательстве

«Искусство» готовят однотомник избранных драм. Его московский редактор и комментатор Илья Фрадкин говорит по-немецки с медлительной обстоятельностью ученого и вначале кажется педантичным филологом. Брехт обычно иронически относится к этой профессии; он почти не заботится о документировании своей работы и говорит, что его книги и пьесы «будут небрежно шагать через трупы филологов». Но этот критик не спешит поучать автора, умеет слушать, спрашивает дельно и толково. Он убежден, что и пьесы Брехта скоро придут на советскую сцену. Сдержанный и застенчивый, он сердито спорит с величественно-снисходительным режиссером, который, как объясняет шепотом переводчик, сказал, что эти пьесы для советского театра устарели потому, что в них воплощены те «радикальные увлечения», которыми в Москве уже «переболели» в двадцатые годы. Брехт не понимает, что именно говорит его защитник, а переводчик уже не поспевает за репликами спорящих. Но достаточно выразительны мимика, интонации, всплески знакомых слов – «реалистический», «социалистический», «формалистический».

Вручение Ленинской премии происходит в Кремле в светлом круглом зале. Поэт Николай Тихонов – седой, плечистый атлет – больше похож на старого шкипера-скандинава, чем на литератора. Он произносит приветственную речь, протягивает Брехту шкатулку с золотой медалью и сафьяновый диплом и крепко пожимает руку. В зале дружно и долго хлопают. Говорят еще несколько ораторов, потом встает Брехт. На фоне светлых мраморных колонн, голубого бархата, золоченых светильников, среди нарядных оживленных людей он стоит бледный, утомленный – еще не оправился после недавней болезни, – в неизменной серой куртке и круглых железных очках. Он говорит, что награда, которую ему вручили, кажется ему «самой высокой и самой лестной из всех, какие могут быть присуждены в нынешнее время». И потом как бы отчитывается за всю свою жизнь:

«...Мне было девятнадцать лет, когда я узнал о вашей Великой революции, двадцати лет от роду я увидел отблеск вашего великого пожара у себя на родине. Я служил военным санитаром в одном из лазаретов в Аугсбурге. ,В последующие годы Веймарской республики я обязан своим просветлением трудам классиков социализма, вызванным к новой жизни Великим Октябрем, и сведениям о вашем смелом построении нового общества. Они привязали меня к этим идеалам и обогатили знанием.

...Сам я пережил две мировые войны. Теперь, на пороге старости, я вижу приготовления к третьей, ужаснейшей. Но на четвертой части земного шара царят идеи мира. И в других частях

света социалистические идеи шагают вперед.

Жажда мира между простыми людьми на всем свете сильна. Множество людей умственного труда в капиталистических странах борется за мир с различною степенью сознательности. Но самая твердая наша надежда на мир основывается на рабочих и крестьянах как в ими самими управляемых государствах, так и в государствах капиталистических.

Да здравствует мир! Да здравствует ваше великое государство мира, государство рабочих и крестьян!»

Брехт просит, чтобы его речь перевел на русский язык Борис Пастернак.

За одну майскую неделю, проведенную в Москве, Брехт узнает о новых чертах советской жизни больше, чем за последние два года с тех пор, как на Западе стали писать об этой новизне. В первые его приезды Третьяков, Аросев и все другие москвичи, показывая свой город, больше всего любили сравнивать: вот старое – вот новое. Церкви, покосившиеся домишки, булыжная мостовая, пьяный, заснувший у ступенек пивной, – старая Москва; леса новостроек, метро, клуб Тельмана, парашютистки, беседующие о стихах, – новая.

Теперь Брехт видит иные новейшие расслоения старого и нового. Небоскребы – это уже старая Москва, а открытые настежь ворота Кремля – новая.

Новая Москва наградила Брехта, издает его книги, будет ставить его пьесы. Ему кажется, что он ощущает снова ту же радость узнавания и вместе с тем нежданного открытия, которую испытал при самой первой встрече с этим городом. Он вспоминает все дурное, что потом слышал и читал о Советском Союзе. Он ничему, почти ничему не верил, не хотел верить. Если невероятное подтверждалось, бывало мучительно и страшно. Всего страшнее от непонятности, от невозможности объяснить другим и себе. Но вопреки всему он продолжал верить в эту страну, всегда был убежден – дурное в ней только временные хвори, короста на здоровом теле. Противоречия неизбежны в каждом развитии и тем более в развитии такого сложного и неохватимо огромного организма.

Немецкий литератор-коммунист, один из тех, кто провожал его в эту поездку, объясняет едва ли не все трудности, возникающие в социалистических странах, многообразным сопротивлением мещанства. Мещанство не класс: это соединительная ткань, присущая разным классам и разным общественным формациям. Ткань живучая и быстрорастущая. Ее главная питательная среда – всяческая буржуазия, древняя и новейшая, но омещаниваться могут и аристократы, и рабочие, и

крестьяне.

Мещанство приспосабливается к любым социально-историческим условиям, скрывается под любым знаменем, орудует любой политической программой. Оно прорастает и в социалистическое общество, опарой восходит на дрожжах бюрократизма. Так и в России, кроме рабочих, крестьян, интеллигенции, есть и мещанство – то старое, о котором писал Маяковский, рассказывал Третьяков, и новое, чиновное, полуинтеллигентное. А оно-то особенно претенциозно и агрессивно. Распознанное мещанство становится менее опасным. Очень важно, что именно здесь, в Советском Союзе, впервые по-настоящему распознают эту новую, почти не предвиденную классиками общественную силу, противодействующую социализму. Борьба против культа личности – а это ведь и борьба против мещанства – новое доказательство той неиссякаемой революционной мощи, которою обладает советское общество. Народ, который осуществил первую в мире победную социалистическую революцию, создал почти что из ничего первоклассную промышленность и вопреки всем бедствиям, всем ошибкам и жертвам победил в небывалой войне, конечно же, победит многолико-безликие, вязкие, болотные силы мещанства.

Брехт уезжает из Москвы ободренный и словно бы поздоровевший.

* * *

В июле снова Международный театральный фестиваль в Париже. Вторая премия присуждена спектаклю «Кавказский меловой круг».

В сентябре Брехт присутствует на репетициях «Доброго человека» во Франкфурте, потом едет в Мюнхен, где в Камерном театре готовят ту же пьесу. В гостинице к нему приходит Эрнст Шумахер – смуглый лобастый баварец, поэт и филолог – исследователь творчества Брехта. Они говорят о брехтовском «Галилее» и о трагедии Альберта Эйнштейна, который всю жизнь был неутомимым, страстным проповедником мира, братства народов и все-таки стал одним из провозвестников атомной бомбы. Шумахер вспоминает об этом разговоре:

«Брехт внимательно слушал, ходил по комнате, курил сигару и, слушая, время от времени, как обычно, слегка приподнимал склоненную набок голову. Я знал, что его давно уже привлекала судьба Эйнштейна и он очень интересовался теоретической физикой... (Вскоре после этого он попросил меня достать книгу

Леопольда Инфельда о его работе с Эйнштейном.) Тогда же он заметил, что современные проблемы трудно представить в драме. Он предпочитает переносить их в прошлое, так, как это делал Шекспир. Причина ясна: дистанция позволяет увидеть проблемы, облегчает тем самым понимание, и они воспринимаются в необычной форме, возбуждающей интерес».

Когда Шумахер, возражая, ссылается на «Страх и отчаяние», на «Винтовки Тересы Каррар», Брехт говорит решительно: «Нет, их действие значительно слабее, чем пьес другой формы, таких, как „Меловой круг“. Брехт продолжает развивать эту мысль, и Шумахер, вернувшись домой, спешит записать его слова:

«Сегодняшние проблемы могут быть охвачены театром, только если они комедийны. Все иные не поддаются прямому изображению. Комедия позволяет находить решения, а трагедия, если вообще верить, что она возможна, не позволяет... Разве можно представить на сцене жизнь Розы Люксембург, ее трагическую борьбу и гибель? Я пытался сделать это, но не продвинулся дальше пролога. Я говорил с другими людьми. И мы все согласились, что правдивое изображение может только углубить раскол рабочего класса и разбередить старые раны. Мне пришлось бы в известной мере противоречить тому, что говорит партия. Но я не стану же отрубать себе ногу только для того, чтобы показать, какой я ловкий рубака».

С декабря идет работа над «Галилеем». Постановка Ансамбля будет иной, чем швейцарская и американская. Ведь за несколько лет с тех пор в мире многое изменилось. Все больше атомных бомб, все чудовищнее их разрушительные силы. Наука, безропотно служащая войне, совершает все новые открытия. Нарастает страшная вина Галилея – вина ученого, склонившегося перед власть имущими.

Эрнст Буш истово работает над ролью. Он видит Галилея совсем по-иному, чем Лафтон. Различия на первый взгляд парадоксальные: Лафтон – богатый американец, аполитичный и жизнерадостный до беспечности – безоговорочно осуждает отступника Галилея, не допускает никакого снисхождения к трусливому обжоре и себялюбцу. Таким он показывает его в сцене отречения и в последней саморазоблачительной беседе с бывшим учеником. Буш – сын рабочего из северной Германии, воспитанный в пуританских традициях, убежденный коммунист, испытавший жестокие лишения и смертельные опасности, – оказывается снисходительней к великому ученому, сломленному низменными силами самосохранения – страхом и эгоистическими расчетами. Но это вовсе не жалость. Суть в том, что Буш по-иному относится к научному творчеству Галилея и к его способности

«наслаждаться мышлением». Лафтон ощущал это как стихийную страсть, почти тождественную плотской. А Буша привлекает мыслитель-революционер, отважный, упрямый искатель истины. Артист упорно изучает астрономию, физику. Уже через несколько недель он требует от Брехта внести поправки в тексты научных рассуждений героя. Эйслер, который присутствует на репетициях, замечает, что Буш даже в беседах с Брехтом и с ним начинает говорить так же поучительно и требовательно, как Галилей в пьесе. Брехт смеется – он тоже это заметил. Он рассказывает, что один из артистов был недавно во Флоренции и там на улице внезапно увидел бюст Эрнста Буша; подумал: «Неужели наш Эрнст так знаменит?»; подошел ближе – оказывается, это Галилей...

Буш по-иному, чем Лафтон, познавал и глубины реальной жизни. Он уж показал это, играя пройдоху повара в «Мамаше Кураж» и судью Аздака, и он по-иному воспринимает присущие Галилею народные, швейковские черты наивной жизненности и хитрости. Он понимает, что для Галилея именно эти особенности характера становятся роковыми источниками трагической вины, обрекают на падение. Но артист знает и чувствует, что это в истоках – здоровые добрые черты, которые лишь в больном жестоком мире оказываются гибельными.

Менее чем за три месяца – до марта 1956 года -Брехт провел пятьдесят девять репетиций «Галилея», ему помогает Эрих Энгель. Возникает спектакль о трагедии ученого, изменившего самому себе и тем самым изменившего народу, человечеству и своей науке. Но в развитие основного сюжета вплетаются и другие темы. Галилей пытается показать придворным ученым – философу и математику – звезды, которые удалось увидеть впервые с помощью телескопа. Их движение опровергает старые представления о строении вселенной. Ученые не хотят смотреть. Это противоречит доктринам, освященным авторитетом Аристотеля и церкви. И значит, этого не может и не должно быть. Живая мысль оказывается бессильной перед мертвой догмой. Спор мыслителя с доктринерами должен решать невежественный мальчишка – «владетельный герцог». И никто из участников не понимает, как это нелепо. Короткая динамичная сцена прочно связана со всей драмой, и вместе с тем она самостоятельное художественное обобщение.

* * *

Зимою Брехт чувствует себя опять хуже. Быстро устает. Плохо

спит. Но продолжает работать дома и в театре.

В январе 1956 года съезд писателей ГДР. Брехт говорит на съезде о том, что «большая часть Германии все еще живет в болоте буржуазного варварства». Литераторы должны бороться против этого варварства, а для успешной борьбы пристально изучать мудрость народа. «Ведь мы строим наше государство не для статистики – для истории. А что значат государства без мудрости народа!»

В этой речи он отвечает критикам, упрекавшим его в «недооценке положительных героев» и в «пренебрежительном отношении к традициям».

«Если мы хотим создавать в своих произведениях героев, то необходимо сперва увидеть лицом к лицу сегодняшних героев... Недостаточно создать еще одного Карла Моора, но только с социалистическим сознанием, или Вильгельма Телля, но как функционера компартии... Мы должны выбросить большой балласт возвышенных чувств, которые были чувствами только возвышенных личностей, и зато обратиться к низким побуждениям, которые были побуждениями людей из низших слоев общества. Старых идеалов недостаточно... мы должны покончить с мелким буржуа, скрытым в нас самих. И это нам удастся, пожалуй, лишь тогда, когда мы увидим... нового героя в его повседневности, в его трудных малых боях с болотом, с отсталостью, в его историческом своеобразии. Необходимо при всех его слабостях распознать в нем героя нового типа, с достоинствами как старыми, так и новыми, но своеобразно новыми. И тогда мы увидим, что трудности не подавляют его мужества, а, напротив, возбуждают. Именно то, что еще не готово, повышает его творческие силы. „Это трудно, – говорит он, – и это надо сделать“. Из всех красок самая неприятная для него розовая...»

Один из тех литераторов, которые давно и стойко ненавидят Брехта, шепчет соседу:

– Все поза! Все актерство. Эту серую куртку он не снимает уже несколько лет. Ходит в ней даже на официальные приемы. Ни с кем не считается. Играет демократа, а сам живет, как паша, окруженный гаремом и янычарами. Щеголяет в рабочей куртке, но купил себе виллу в Дании.

– Не виллу, а домик в деревне. Врачи велели отдыхать у моря. И там это ему дешевле обходится, чем у нас в санатории.

– Да, расчетлив он, как опытный коммерсант.

– Он никогда не пытался быть аскетом и не выдавал себя за блаженного идеалиста.

– Он выдает себя за пролетарского революционера.

– Он и есть настоящий пролетарский революционер и к тому же великий поэт и великий обновитель искусства.

Литератор зло молчит.

Брехт говорит: «Если мы хотим художественно освоить этот новый мир, то мы должны создавать новые средства искусства и перестраивать старые. Необходимо сегодня изучать средства искусства Клейста, Гёте, Шиллера, но сами по себе они уже недостаточны, если мы хотим изображать новое... Тем непрерывным экспериментам революционной партии, которые преобразуют и новообразуют нашу страну, должны соответствовать эксперименты в искусстве, такие же смелые и такие же необходимые. Отказываться от экспериментирования – значит довольствоваться достигнутым, значит отставать. Изображать новое нелегко. Для этого нужно вдохновиться новым, знать диалектику и новые средства искусства. Социалистическое и реалистическое искусство требует постоянного *образования, преобразования, новообразования.* Социалистическое искусство прежде всего воинственно. И как воину ему необходимы все виды оружия, все улучшающееся, все более новое оружие...»

* * *

Вскоре после съезда он снова болен. Грипп. Начинается воспаление легких. Опять больница. Врачи требуют после выздоровления отдыхать не менее двух месяцев. Необходимо прервать репетиции «Галилея».

В Москве состоялся XX съезд партии.

Врачи запрещают Брехту волноваться, горячиться. Но разве можно безучастно слушать, когда вблизи в который уже раз завязывается проклятый спор о том: надо ли было открывать страшную правду о прошлом? И в чем причины этого? Могло ли развитие быть иным? Победы социализма бесспорны, однако нельзя ли было достичь таких же результатов иными средствами? Где и когда началось отклонение верного пути? Какие роли играли отдельные политические деятели?

Литератор, который еще недавно писал оды Сталину, – и некоторые из них были искренни и талантливы, – теперь все время вспоминает сказку Гофмана «Крошка Цахес». Уродливого глупого карлика добрая фея наградила чудесным свойством: он всем казался ученым и красивым, ему приписывали все подвиги, все добрые дела и все мудрые мысли окружавших людей и, напротив, за пакости, которые он делал, и за глупости, которые говорил, бранили и наказывали других...

Вопросы громоздятся один на другой, ответы рождают новые вопросы.

Из Польши сообщают о реабилитации Гомулки и Спыхальского, в Венгрии освобожден Кадар и посмертно реабилитирован Райк. Каждая такая новость и радует – восстановлена справедливость – и усиливает горечь неотвеченных вопросов.

Теперь особенно трудно не работать. Теперь нестерпимо только отдыхать, только лечиться. Даже самые увлекательные детективные романы – они, как всегда, грудятся на его ночном столике – не могут отвлечь. Нет, и самые трагические открытия не могут ослабить марксизм. Напротив, эти открытия по-новому его укрепляют. Они подтверждают именно марксистское понимание объективных законов общественного развития. То, что называют «культом личности», становится возможным только при забвении и искажении марксизма. Теперь по-новому подтверждается правда законов истории и значит правда Маркса и Ленина.

Все это необходимо объяснить и себе и другим. Теперь, больше чем когда-либо, нельзя уставать. Нельзя отступать. Ведь там, на западе, снова крепнут старые враги. Они растят новых гитлеров, новых убийц и новый убойный скот. Брехт публикует открытое письмо западногерманскому парламенту бундестагу – резкий протест против возрождения немецкого милитаризма.

После лечения и отдыха он чувствует себя немного бодрее. Возобновляются репетиции «Галилея». Коллектив театра готовится к гастролям в Лондоне.

Июльская жара изнуряет. Душно даже в пустом полутемном зале в часы репетиций.

Он все чаще думает и говорит о смерти. Говорит просто, как о само собой разумеющемся, обыденном событии, которое, к сожалению, нельзя точно предусмотреть.

Приехал Каспар Неер, они обсуждают эскизы оформления «Кориолана»; Неер приводит свидетельство историка, что в древнем Риме кандидаты на выборные должности должны были появляться перед избирателями в таком же виде, в каком приходили на похороны: «одетыми *в*дерюгу и посыпав головы пеплом».

Брехт улыбается; глядя в окно, он показывает на кладбище и говорит:

– Вот скоро и вы проводите меня туда, «одетые в дерюгу и посыпав головы пеплом».

Неер делает вид, что не понял. Прощаясь, они обсуждают сроки новой встречи. Брехт жалуется на усталость. Хорошо бы

поселиться где-нибудь рядом, чаще видеться и разговаривать, как бывало в Аугсбурге, не торопясь, не только о срочных делах, а просто так, обо всем, что взбредет в голову.

Журналисту, который пришел к нему в один из июльских дней, он мимоходом говорит о скорой смерти. Улыбается: жаль, что не придется прочесть всех некрологов и поминальных речей, некоторые, вероятно, будут любопытны. Зато он сможет и после смерти доставлять неприятности своим противникам.

Его навещает друг юности Отто Мюллерайзерт – опытный врач. Долго выслушивает и выстукивает вялое, обрюзгшее тело. Прописывает несколько разных снадобий. Потом говорит Елене Вайгель и дочери: «Его сердце может остановиться каждую минуту. Ничего уже предотвратить нельзя. Не надо ему ни в чем отказывать, ни в чем мешать».

Менее всего можно ему помешать работать. Болезненная слабость удерживает его дома, он подолгу лежит: трудно ходить по комнате, как обычно. Но он продолжает писать. Настойчиво перебирает все, что раньше написал о теории театра, о работе артистов и режиссеров. Перечитывает и правит «Малый органон», «Покупку меди», теоретические работы, написанные как беседы о «Кац-грабене», о Кориолане, о диалектике в театре, «О некоторых ошибках в оценке Берлинского ансамбля».

Он драматург и в теоретических исследованиях. Философские трактаты, статьи об общих проблемах эстетики и об отдельных пьесах становятся у него диалогами или разговорами нескольких лиц. Разыгрываются как драматические конфликты мысли. Это диалектика в самом точном, этимологическом смысле. *Речь против речи.*И противоречия олицетворены, говорят разными голосами. Так Сократ мыслил, беседуя с учениками. Так писали Платон и те ученые древности и средневековья, которые верили, что истина рождается и познается в спорах.

Он задумал несколько новых теоретических работ и новых экспериментов. Он хочет исследовать теории и практический опыт Мейерхольда и Таирова. Не разделяя их взглядов, он хочет понять, чем они были плодотворны, как именно вели к революционному обновлению театра. Нужно показать на сцене большие массы людей, как это умеют русские режиссеры. Брехт пытался так ставить «Оптимистическую трагедию» и «Зимнюю битву» Бехера, но необходимы новые опыты. Надо придать эпическому театру настоящий динамизм, быстрый, увлекающий темп. Это уже удалось в «Мамаше Кураж», но, пожалуй, в «Швейке» и в «Артуро Уи» драматический материал еще более благоприятен.

Один из крохотных рассказиков о господине Койнере

называется «Чему господин Койнер был противником».

«Господину Койнеру не нравились прощания, приветствия, юбилеи, праздники, не нравилось завершать работу, начинать новый отрезок жизни, не нравились расчеты, не нравилась месть, не нравились окончательные суждения».

В те дни, когда приступы болезненной слабости отрывают его от стола, когда мысли о смерти становятся так же привычны, как мысли о работе, о будничных делах, Брехт пишет стихи. В них правда спокойного самосозерцания. Неторопливо закрепляя неудержимые мгновения, он подводит итоги всему, что радовало, было счастьем.

Первый взгляд в окно утром
Вновь найденная старая книга
Воодушевленные лица
Снег, смена времен года
Газета
Собака
Диалектика
Принимать душ, плавать
Старая музыка
Удобные башмаки
Понимать
Новая музыка
Писать, сажать цветы
Путешествовать, петь
Быть дружелюбным.

В этом стихотворении нет ни одной рифмы. Нет постоянного ритма. Только одна точка в конце. Запятые лишь внутри строк. Но в простом перечислении – чередовании разных слов, разных по смыслу, по характеру и по звучанию, связанных только единством отношения, – всё то, что радует, – возникает живой нагрев лирической исповеди. И в том, что так свободно соединены осязаемые предметы, обобщенные понятия и конкретные действия, воплотилась поэтическая правда неизменного мироощущения и всей жизни. Для Брехта мыслить (Диалектика... Понимать) – такое же непосредственное наслаждение, как видеть снег, сажать цветы, слушать музыку.

Исповедь-каталог, казалось бы, только сухой, бесстрастный перечень слов. Однако именно эта сдержанная страстность, точность и скромность становится поэтическим выражением личности художника. Он реалист во всем, даже в мечтах, в идеалах. Он утверждает не иллюзорные добродетели, а доступное

всем дружелюбие.

* * *

В первые дни августа в Буков приезжают Манфред Векверт и несколько участников постановки «Дней Коммуны», которую готовит театр в Карл-Маркс-Штадте; Брехт чувствует себя лучше; он в отличном настроении, много шутит. О своей пьесе он говорит так, словно впервые слышит о ней. Гости должны пересказывать сцену за сценой, но чтобы это было занимательно и понятно, почему все происходит именно так, а не иначе. Он слушает внимательно, заинтересованно, иногда перебивает, вносит поправки и дополнения в текст, дописывает реплики. Работа продолжается несколько часов.

Потом обсуждаются предстоящие гастроли в Лондоне. Брехту нельзя ехать, врачи не позволят. Он садится за машинку и пишет короткое напутствие товарищам.

«В Англии существует старое опасение: немецкое искусство (литература, живопись, музыка) – якобы ужасно важничающее, медлительное, обстоятельное, „пешеходное“.

Поэтому нам необходимо играть быстро, легко и сильно. Речь идет не о спешке, а о быстроте, не столько быстрее играть, сколько быстрее думать.

Реплики нельзя подавать колеблясь, так, будто предлагаешь кому-то свою последнюю пару башмаков, необходимо бросать их, как мячи».

Манфред Векверт рассказывает:

«Мы уже собрались уходить, взяли свои портфели, и тут нас внезапно задержало новое открытие, сделанное Брехтом: он сказал, что всегда удивлялся, как трудно говорить с людьми о его теории театра. Даже его друзья говорили совсем не то, что он думал... Сперва он проклинал свои формулировки, но чем проще он формулировал, тем более тягостные недоразумения возникали. Действительная же причина в том, что он, излагая свою теорию, опускал целую половину, предполагая, что значение наивности в театре – это нечто само собой разумеющееся. Брехт сказал это совершенно наивно, без всякой иронии. Для него это было действительно открытием. Он был всерьез изумлен, что в течение стольких лет его не считали наивным. Он говорил испуганно: „Большинство тех, кто занимается театром – и не только теоретики, – даже не имеют этого слова в своем словаре. Как же они тогда могут создать достойный, осмысленный, живой театр?.. Они всерьез полагают, что в искусстве возможно

прекрасное без наивности. Нет, наивное – это эстетическая категория, и самая конкретная“.

Мы слышали и раньше это слово «наивно» от Брехта во время репетиций, часто он произносил его, обращаясь к артистам на сцене, но такое обобщение мы услыхали впервые. Мы спросили его, как он себе представляет определение наивного. Мысль о том, чтобы просто так формулировать определение, была ему, видимо, неприятна: «Это вы сами можете делать, если есть охота». Он может только привести примеры удачного наивного представления... Наивным было, когда в спектакле «Жанна д'Арк» все население города Руана изображала небольшая группа из семи человек. ...Наивно выступление персонажа, когда говорят: сейчас войдет такой-то, или: именно сейчас произойдет то-то. Наивно изображение исторических событий у Брейгеля, например, в «Падении Икара». Противоположность наивного – натурализм».

Вайгель зовет Брехта и его гостей обедать. Разговор о наивном продолжается за столом, при этом снова обсуждаются эпизоды и персонажи из «Дней Коммуны». Брехт настаивает, что «политические пьесы особенно требуют наивности в постановке».

На обратном пути ученики говорят о том, что Брехт, видимо, никогда не перестанет их удивлять, поражать неожиданными открытиями. Говорят, что он идеальный и, значит, неудобный учитель. Он так долго копается в само собой разумеющемся, так упрямо сомневается в готовых решениях, во всем, что принято считать законченным, вполне подходящим, пока все это не становится нудным. И тогда начинаешь все видеть заново и все, что было само собой разумеющимся, решенным, окончательным, оказывается сомнительным, рождает новые проблемы.

Несколько дней спустя он все же приезжает из Букова, чтобы наблюдать за репетициями. 10 августа он выглядит усталым, говорит все тише, все реже шутит и смеется. Уходит внезапно среди репетиции. Бледный, шагает грузно, медленно, неуверенно. Товарищи провожают его, стараясь, чтобы он не заметил их встревоженных взглядов.

Он уже не может уехать в Буков, слишком слаб. В эти дни в квартиру на Шоссештрассе приходят самые близкие друзья: Элизабет Гауптман, Эрнст Буш. Они стараются, чтоб он говорил поменьше, читают ему вслух. Но временами он все-таки подходит к столу.

У пишущей машинки, как всегда, папки, рукописи, вырезки, листки заметок.

13 августа вечером, очень усталый, он засыпает пораньше, с тем чтобы с утра все же сесть за работу.

Но 14 августа его уже нет.

Родные и друзья выносят гроб. Идти недалеко.

Могила у стены кладбища.

Остались на рабочем столе недописанные страницы, папки набросков к новым замыслам, листы со строчками начатых стихов...

Есть ученики, наследники, продолжатели. Они пойдут дальше, по тем путям, которые начал торить он. Поставят не поставленные им пьесы. Соберут, разберут, прокомментируют его мысли, разбросанные в разных работах. Постараются, может быть, додумать за него, довершить, начать заново.

Но то, что не досказал и не дописал он, никто уже не доскажет, не допишет, не допоет.

Работы Галилея могли продолжать, заканчивать или исправлять его ученики и потомки.

Поэта, художника не может никто исправить или заменить. В художнике наивысшее и наиболее очевидное выражение неповторимости, единственности человеческой личности – того, что не воспроизвести никаким сверхсовершенным сверхмеханизмам.

Поэт умирает как звезда – свет еще долго, бесконечно долго несется в беспредельном пространстве. Но именно этот свет из этого источника, рождавшийся лишь до тех пор, пока он был «живым – живым, и только, живым, и только до конца» (Борис Пастернак).

18 августа в зале Берлинского ансамбля торжественное траурное собрание. Выступают Иоганнес Бехер, Георг Лукач, Вальтер Ульбрихт; со сцены звучат стихи Брехта, его мысль – его слово.

Бехер говорит:

– Брехт внушает мужество и возвещает грядущее. Брехт – это вера в поэзию и знание, в их несравненную действенность. Брехт – это будущее в настоящем, это грядущее столетие, уже начавшееся теперь. Так он и сам сказал:

Прекрасное когда-нибудь! Мечты!
Спелые колосья потоком золотым!
Сеятель, ты
Завтрашний урожай сегодня считай своим.

Заключение

Я мало что мог. Но власть имущие
Были б спокойней, не будь меня
Так я надеялся.
...Сил не хватало. Цель
Была очень далекой.
Отчетливо зримой. Хотя для меня
Едва ли уже досягаемой.

Когда весной 1955 года Брехт приезжал в Москву, он еще не мог увидеть ни одной своей новой книги на русском языке, ни одной постановки своих пьес в наших театрах.

Сейчас новые русские издания Брехта занимают уже немалое место на книжной полке: два однотомника 1956 и 1957 годов, отдельные выпуски пьес «Мамаша Кураж», «Галилей», «Дни Коммуны», сборник статей о театре; в 1965 году вышли пять томов избранных драм, статей и стихов об искусстве.

Сегодня в Москве идут: «Добрый человек из Сезуана» в театре на Таганке; «Мамаша Кураж» и «Кавказский меловой круг» в театре имени Маяковского; «Что тот солдат, что этот» в театре Ленинского комсомола и в Гастрольном театре; «Кавказский меловой круг» в театре имени Гоголя; «Карьера Артуро Уи» в театре МГУ; «Страх и отчаяние третьей империи» в студии имени Щукина; «Трехгрошовая опера» в театре имени Станиславского и в Гастрольном; «Пунтила и его слуга Матти» в театре Советской Армии. Готовятся новые постановки.

Пьесы Брехта идут в Ленинграде, Таллине, Тбилиси, Риге, Харькове, Новосибирске, Омске, Волгограде, Кемерово и других городах.

Издаются книги, посвященные Брехту, его творчество исследуется в статьях и диссертациях.

И так во всем мире.

В США, где Брехт прожил шесть лет безвестным изгнанником, откуда бежал, спасаясь от шпиков, теперь охочие до статистических определений рецензенты называют его вторым после Шекспира и первым из новых драматургов (по числу американских постановок).

В Англии и Франции, где обычно лишь с трудом принимается иностранная драматургия, Брехт завоевывает все новые сцены.

Его пьесы ставят, его называют своим учителем молодые

режиссеры и драматурги разных стран на всех континентах.

На родине Брехта – в обоих немецких государствах с каждым годом все больше ставят его пьес, все больше издают его книг. И все больше пишут о нем.

Когда говорят о бессмертии Брехта, это менее всего традиционно поминальная лесть. Это конкретная правда. Он живет не только в памяти друзей, учеников, читателей и зрителей, не только в повседневной творческой работе сотен театров и многих тысяч артистов; он живет и в неутихающей злобе врагов. Министр аденауэровского правительства фон Брентано проклинал и поносил Брехта с трибуны бундестага; в 1961 и 1962 годах несколько месяцев кряду в ФРГ шла яростная кампания: реакционная печать, радио, специальные публичные сборища требовали запрещения и бойкота постановок Брехта, изъятия его книг из библиотек. Враги похитрее говорят о том, что Брехт «хорош только там, где перестает быть коммунистом», обвиняют его во грехах, которых он не совершал, скрывают или отрицают то, что он действительно писал и говорил.

Им всем ответил Пискатор:

«Кто вправе быть обвинителем или стать судьей Брехта? Лишь тот, кто в течение последних пяти десятилетий был бы выше его духом, был бы чище в искусстве, яснее в политике, определенней в предвидении и человечней в человечности, чем Брехт».

Брехт живет в миллионах глаз, раскрытых над страницами его книг, устремленных на сцены и на экраны. И всего очевиднее живет он в своем театре. Ученики уже без него поставили «Галилея», «Швейк во второй мировой войне», «Дни Коммуны», «Карьеру Артуро Уи», «Покупку меди», «Кориолан». Еще ждет постановки «Турандот». Еще не полностью разобраны все рукописи, еще не опубликованы многие вовсе неизвестные работы. В квартире на Шоссештрассе работает «Архив Бертольта Брехта» – серьезный научно-исследовательский институт, который кропотливо, с истинно брехтовской добросовестностью – и без его веселого пренебрежения к филологии – готовит все новые издания и публикации. Только в 1965 году вышли пять томов прозы. Едва початы дневники, письма, подготовительные работы, черновые наброски и варианты.

Незадолго до смерти Брехт написал:

Мне не нужно надгробия, но
Если вам для меня оно нужно,
Я хочу, чтоб на нем была надпись:
«Он давал предложения. Мы

Принимали их».
И почтила бы надпись такая
Всех нас[56].

Он давал предложения. Его ученики, а теперь уже и ученики учеников продолжают работать над этими предложениями. Но работать по Брехту, значит не повторять его, не подражать ему, а, помня его любимый девиз «истина конкретна», каждый раз находить свое решение, необходимое именно в этом конкретном случае. И целью такого решения должна быть всегда и прежде всего истина.

Суть жизни Брехта в неустанных исканиях истины – исторической и художественной правды. Эти искания не кончены. Не потому, что он умер безвременно. А потому, что и сегодня еще не решены те проблемы, не решены те вопросы, которые его мучили и радовали, побуждали думать, писать, работать в театре. И потому, что бесконечна жизнь и бесконечно искусство.

Творческое наследство Брехта, – неисчерпаемый рудоносный пласт мыслей, кристаллизованных в поэтическом слове, в живых образах людей и событий, – только начинает по-настоящему разрабатываться. У читателей, зрителей, исследователей будет еще много радостных открытий.

Основные даты жизни и творчества Бертольта Брехта

1898, 10 февраля– В городе Аугсбурге родился Эуген Бертхольд Фридрих Брехт.

1904–1908– Брехт – ученик народной школы.

1908– Брехт поступает в реальную гимназию в Аугсбурге.

1914, 17 августа– В газете «Аугсбургер нойесте нахрихтен» напечатано стихотворение, подписанное «Бертхольд Эуген» (первая публикация).

1917 —Закончив гимназию, Брехт становится студентом медицинского факультета Мюнхенского университета.

1918– Брехта призывают в армию, он служит санитаром в Аугсбургском военном госпитале. Пишет «Легенду о мертвом солдате» и драму «Ваал».

После революции 9 ноября Брехт избран членом солдатского Совета.

1919– Написана драма «Спартак» («Барабанный бой в ночи»). Знакомство с Лионом Фейхтвангером и Иоганнесом Бехером. Брехт начал сотрудничать как театральный рецензент в аугсбургской газете «Народная воля». (Первая заметка напечатана 19 октября.)

1920, 1 мая– Умерла мать.

Дружба с клоуном Карлом Валентином.

1921– Первая поездка в Берлин. Начиная с 6 сентября публикации рассказов в журнале «Новый Меркурий» (Мюнхен).

1922 —Новые поездки в Берлин. Первый режиссерский опыт

(Брехт начал, но не закончил работу над постановкой пьесы своего друга А. Броннена «Отцеубийство»).

Изданы пьесы Брехта «Ваал» и «Барабанный бой в ночи». *30 сентября*– Первая премьера Б. Брехта «Барабанный бой в ночи» в Мюнхенском камерном театре.

20 декабря– «Барабанный бой» поставлен в Немецком театре в Берлине.

Завершена пьеса «В чаще».

1923, 9 мая– Пьеса «В чаще» поставлена в Мюнхене.

Брехт работает литературным консультантом и режиссером в Мюнхенском камерном театре.

Брехт и Фейхтвангер пишут драму «Жизнь Эдварда II английского» (по исторической драме К. Марлоу).

8 декабря– «Ваал» поставлен в Лейпциге.

1924, 18 марта– «Жизнь Эдварда» поставлена в Мюнхенском

камерном театре; постановщик Берт Брехт.

Лето– Брехт переезжает в Берлин; работает литературным консультантом в Немецком театре (М. Рейнгардта). Знакомство с Еленой Вайгель.

29 октября– «В чаще» ставит Немецкий театр (постановщик Эрих Энгель).

1925– Работа над пьесой «Что тот солдат, что этот».

1926, 14 февраля– «Ваал» поставлен в Берлине (постановщик Бертольт Брехт).

26 сентября– Премьера «Что тот солдат, что этот» в Дармштадте.

Издана первая книга стихов Б. Брехта «Карманный сборник» («Ташенпостилле»).

1927– Издана книга стихов «Домашний сборник» («Хауспостилле»).

23 марта– Радиопостановка «Что тот солдат, что этот» с участием Елены Вайгель.

Брехт начинает систематически посещать марксистскую рабочую (вечернюю) школу – МАРШ.

Знакомство с Куртом Вайлем. Создание «зонгшпиля» – музыкальной драмы «Махагони». Поставлена 17 июля в Баден-Бадене. Режиссер Б. Брехт.

Э. Пискатор приглашает Брехта участвовать в инсценировке «Бравого солдата Швейка».

1928, 5 января– «Что тот солдат, что этот» в Народном театре (Берлин).

23 января«Швейк» поставлен в театре Э. Пискатора. Брехт вместе с Элизабет Гауптман и Куртом Вайлем работают над «Трехгрошовой оперой».

31 августа– Премьера «Трехгрошовой оперы» в театре «У Шиффбауэрдамм» (постановщик Эрих Энгель).

1929– Написаны «Перелет через океан», «Учебная пьеса о согласии», «Говорящий „да“ и говорящий „нет“. Тексты зонгов для „Хэппи энд“. Работа над пьесами „Иоганн Фацер“, „Из ничего ничего не выйдет“, „Хлебная лавка“. (Остаются незаконченными.)

1930,9 марта– Премьера оперы «Подъем и упадок города Махагони» в Лейпциге.

Изданы первые два выпуска «Опытов».

23 июня– Премьера «Говорящий „да“.

Лето– Судебный процесс по поводу фильма «Трехгрошовая опера».

10 декабря– премьера «Чрезвычайной меры» (Немецкий театр, постановщик Златан Дудов).

Написаны пьесы «Святая Иоанна скотобоен», «Исключение и

правило». Начата работа над инсценировкой «Матери» М. Горького. Написаны первые рассказы о господине Койнере.

1931, 16 января– Первая публикация Брехта в «Роте фане» – центральном органе Компартии Германии.

6 февраля– Постановка «Что тот солдат, что этот» в Берлинском государственном театре. Ставит Б. Брехт. Закончена «Мать». Написан сценарий кинофильма «Куле Вампе».

1532,17 января– Премьера «Матери» в театре «У Шиффбауэрдамм» (постановщики Б. Брехт и Эмиль Бурри).

Фильм «Куле Вампе» запрещен цензурой. Затем все же выпущен в прокат.

Июль– Первая поездка в Москву.

Начата пьеса «Круглоголовые и остроголовые».

1933, 28 января– Постановка «Чрезвычайной меры» в Эрфурте запрещена полицией.

28 февраля– Брехт уезжает из Берлина через Прагу и Вену в Швейцарию. Оттуда в мае переезжает в Данию.

10 мая– Сожжение книг Брехта на площадях немецких городов.

7 *июня*– Балет «Семь смертных грехов» (Брехт – Вайль) поставлен в Париже в Театре Елисейских полей.

Лето– осень– Работа над «Трехгрошовым романом».

1934– Поездки в Париж и в Лондон. «Трехгрошовый роман» издан в Амстердаме.

Написана учебная пьеса «Горации и Куриации».

Издан сборник стихов: «Песни, стихи, хоры».

1935,апрель– май– Вторая поездка в Москву.

8 *июня*– Правительственное распоряжение о лишении Брехта немецкого гражданства.

21–23 июня– Брехт участвует в работе Международного конгресса писателей в Париже.

Ноябрь– Поездка в Нью-Йорк.

19 ноября– постановка «Матери» в Гражданском репертуарном театре (Нью-Йорк).

Написаны пьесы: «Круглоголовые и остроголовые», часть сцен из «Страха и отчаяния третьей империи», статья «Пять трудностей пишущего правду».

1936, июль– В Москве начал издаваться немецкий журнал «Дас ворт» («Слово»). Брехт – член редколлегии (с В. Бределем и Л. Фейхтвангером).

4 ноября– Постановка «Круглоголовых и остроголовых» в Копенгагене.

1937,28 сентября– «Трехгрошовая опера» поставлена в Париже. Написана драма «Винтовки Тересы Каррар». Поставлена

В Париже *17 октября*труппой эмигрантов (постановщик Златан Дудов).

1938, 21 мая– Первая постановка сцен из цикла «Страх и отчаяние третьей империи» в Париже (постановщики Брехт и Дудов).

Лето —Изданы 1-й и 2-й тома избранных произведений. Б. Брехта по-немецки в Лондоне.

Начата драма «Жизнь Галилея».

Работа над пьесой «Добрый человек из Сезуана».

1939, 23 апреля– Переезд в Швецию.

12 мая– Брехт участвует в конференции немецких эмигрантов-антифашистов в Париже.

20 мая– Умер отец Брехта.

Издан сборник стихов «Свендборгские стихи» (Лондон).

Закончен первый вариант «Жизни Галилея».

Написана радиопьеса «Допрос Лукулла».

Написана «Мамаша Кураж и ее дети».

1940, апрель– Переезд в Финляндию.

12 мая– Радиопостановка «Допроса Лукулла» (Беромюнстер – Швейцария).

Июнь– октябрь– Брехт с семьей живет в имении Хеллы Вуолиоки. Написана комедия «Господин Пунтила и его слуга Матти».

1941, апрель —Закончена пьеса «Карьера Артуро Уи».

19 апреля —Премьера «Мамаши Кураж» в Цюрихе.

Закончен «Добрый человек из Сезуана».

15 мая– Отъезд из Финляндии через Ленинград, Москву во Владивосток.

13 июня– Отъезд из Владивостока на шведском пароходе в США.

21 июля– Прибытие в США (порт Сен-Педро, Калифорния).

1942– Пребывание в Калифорнии (Санта-Моника у Лос-Анжелоса). Работа с Л. Фейхтвангером над пьесой «Сны Симоны Машар»; работа с Ф. Кортнером, В Познером, Ф. Лангом над сценариями.

1943, 4 февраля– «Добрый человек из Сезуана» поставлен в Цюрихе; выпущен фильм «И палачи умирают» (режиссер Фриц Ланг).

Издан английский перевод «Трехгрошового романа» (Нью-Йорк). Начало сотрудничества с композитором Паулем Дессау.

9сентября– Премьера «Жизни Галилея» в Цюрихе.

Закончена пьеса «Сны Симоны Машар».

Начат «Кавказский меловой круг». Продолжается работа над пьесой «Швейк во второй мировой войне».

1944– Закончен «Кавказский меловой круг».

1945– Поставлены сцены из «Страха и отчаяния третьей империи» на английском языке в Сан-Франциско и Нью-Йорке. Написана поэма «Коммунистический манифест».

1946– Работа с Лафтоном над «Жизнью Галилея».

1947, 31 июля– Постановка «Жизни Галилея» в городке Беверли Хиллз.

30 октября– Допрос Брехта в Комиссии конгресса по расследованию антиамериканской деятельности.

1 ноября– Брехт вылетает в Европу.

5ноября– Приезд в Швейцарию.

7декабря– Постановка «Жизни Галилея» в Нью-Йорке.

1948, 15 февраля– Постановка «Антигоны» в городе Кур (Швейцария). (Режиссер Б. Брехт, играет Е. Вайгель.) 5 *июня* — Премьера комедии «Господин Пунтила и его слуга Матти» в Цюрихе.

Лето– Начата драма «Дни Коммуны».

22 октября– Возвращение Брехта в Берлин.

1949, 11 января– Постановка «Мамаши Кураж» в Немецком театре (Берлин). Играет Елена Вайгель.

Изданы «Рассказы для календаря».

Сентябрь– Основан Берлинский ансамбль.

12 ноября– «Господин Пунтила и его слуга Матти» – первая постановка Берлинского ансамбля (на сцене Немецкого театра, режиссеры Б. Брехт и Э. Энгель).

Возобновляется издание «Опытов».

Вышел специальный номер журнала «Зинн унд Форм», посвященный Брехту.

1950 – Брехт ставит в Берлинском ансамбле переработанную им пьесу Я. Ленца «Домашний учитель» (15 апреля премьера).

Брехт избран в Академию искусств ГДР.

1951, 10 января– Поставлена «Мать» (режиссер Б. Брехт, играет Е. Вайгель).

17 марта– Премьера «Допроса Лукулла» (после переработки в октябре переименована в «Осуждение Лукулла») в Государственной опере (ГДР).

7октября– Брехту присуждена Национальная премия ГДР.

Издан сборник «Сто стихотворений» (ГДР). Написаны: оратория «Херенсбургский отчет», поэма «Воспитание Проса», статья «Диалектика в театре».

1952,март– Поездка в Варшаву.

16 ноября– Поставлены «Винтовки Тересы Каррар».

1953 – Брехт работает над постановкой пьесы Э. Штриттматтера «Кацграбен» (премьера 17 мая).

Май– Брехт избран председателем Пен-клуба (ГДР и ФРГ).

1954, март– Берлинский ансамбль перебрался в собственное здание – театр «У Шиффбауэрдамм».

15 июня– Постановка «Кавказского мелового круга» (режиссер Б. Брехт).

Июнь– Берлинский ансамбль на Международном фестивале в Париже. («Мамаша Кураж» получает 1-ю премию).

1955,12 января– Поставлена драма И. Бехера «Зимняя битва» (режиссеры Б. Брехт и М. Векверт).

Май– Брехт получил Международную Ленинскую премию мира. Издана «Хрестоматия войны».

Июнь —Международный театральный фестиваль в Париже. «Кавказский меловой круг» получил 2-Ю премию (1-я премия присуждена Пекинской опере).

1956, январь– Брехт участвует в съезде писателей ГДР.

Февраль– Поездка в Милан на итальянскую постановку «Трехгрошовой оперы».

4 июля– Открытое письмо бундестагу ФРГ с протестом против ремилитаризации.

10 августа– Брехт в последний раз присутствует на репетиции в Берлинском ансамбле

14 августа– Брехт умер в своей квартире в Берлине.

Краткая библиография

Бертольт Брехт, Стихи. Роман. Новеллы. Публицистика. Издательство иностранной литературы, М., 1956.

Бертольт Брехт, Пьесы. Издательство «Искусство», М., 1956.

Бертольт Брехт о театре. Издательство иностранной литературы, М., 1956.

Бертольт Брехт. Театр. Пьесы Статьи. Высказывания (тт. I—V). Издательство «Искусство», М., 1963—1965.

Б. Зингерман. Жан Вилар и другие. Издательство «Искусство», М., 1964.

В. Клюев. Бертольт Брехт. Издательство «Знание», М., 1961.

Б. Райх. Брехт. Очерк творчества. Издательство «ВТО», М., 1960.

И. Фрадкин. Бертольт Брехт. Путь и метод. Издательство «Наука», М., 1965.

Bertolt Brecht, Stьcke (I—XII). Aufbau Verl. Berlin, 1954—1959.

Bertolt Brecht, Gedichte (I—VIII). Aufbau Verl. Berlin, 1961—1965.

Bertolt Brecht. Schriften zum Theater (I—VIII). Suhrkamp Verl. Frankfurt a. M., 1963—1964.

Bertolt Brecht, Der Dreigroschenroman. Aufbau Verl. Berlin, 1950

Bertolt Brecht. Prosa (I—V). Suhrkamp Verl. Frankfurt a. M, 1965.

Bertolt Brecht, Die Geschдfte des Herren Iulius Caesar. Aufbau Verl. Berlin, 1954.

Bertolt Brecht, Kalendergeshichten. Aufbau Verl. Berlin, 1954.

Bertolt Brecht, Flьchtlingsgesprдche. Aufbau Verl. Berlin, 1962.

Bertolt Brecht, Geschichten. Suhrkamp Verl. Frankfurt a. M., 1962.

Arnolt Bronnen, Tage mit Bertolt Brecht, Mьnchen, 1960.

Hans Bunge, Werner Hecht, Wolfgang Plat, Ernst Schumacher, Brecht damals und heute. Mьnchen, 1962.

Erinnerungen an Brecht. Philipp Reclam, Leipzig, 1964.

R. Grimm, Bertolt Brecht. 2 Aufl., Stuttgart, 1963.

Werner Hecht, Brechts Weg zum epischen Theater. Berlin, 1962.

Mittenzwei Werner, Bertolt Brecht, Rьtten und Loening. Berlin, 1964.

«Sinn und Form», (Brecht – Sonderheft), № l – 1949, № 10 – 1958.

John Willet, Das Theater Bertolt Brechts, Rowohlt. Hamburg, 1964.

От автора

Благодарю всех, кто помогал мне советами, указаниями, критическими замечаниями, передачей необходимых материалов, своими теоретическими работами и личными воспоминаниями.

С удовольствием называю здесь их имена:

Елена Вайгель, Элизабет Гауптман, Рут Берлау, Анна Зегерс, Анна Лацис, Кэте Рюлике-Вайлер, Ева Штриттматтер; гвардии старший лейтенант запаса Сусанна Розанова, Ольга Викторовна Третьякова; сотрудницы «Архива Брехта»; Лиза Киль и Герта Рамтхун; Ганс Иоахим Бунге, Манфред Векверт, Вернер Гехт, Борис Зингерман, Виктор Клюев, Андре Мюллер, Бернгард Райх, Эрнст Фишер, Илья Фрадкин, Эккегард Шалль, Эрнст Шумахер, Эрвин Штриттматтер, Ефим Эткинд, Иосиф Юзовский.

Особая благодарность за товарищескую помощь Эдель Мировой-Флорин, Паулю Винсу, Эрике Винс-Ланге, Вилли Вольфу и Гюнтеру Кляйну (ГДР), Хедди Просс-Веерт, Гансу Омену и Отто Энгельберту (ФРГ), которые открыли мне доступ ко многим источникам ценной информации.

notes

Примечания

1

Перевод Конст. Богатырева. (В тех случаях, когда переводчик не указан, – перевод автора.)

2

В здоровом теле – здоровый дух *(лат.)*.

3

Перевод С. Кирсанова.

4

В этот день на общем собрании Советов Мюнхена большинство оказалось на стороне независимых; коммунисты ушли в отставку, но продолжали участвовать в боях за советскую республику.

5

Перевод Конст. Богатырева.

6

Перевод Конст. Богатырева.

Позднее Пискатор создал свой театр на Ноллендорфской площади, ставил революционные драмы Э. Толлера, обозрение «Распутин» – по пьесе А. Толстого «Заговор императрицы», инсценировал вместе с Брехтом «Бравого солдата Швейка». Но экономический кризис и полицейские репрессии 1929 года прикончили и этот театр.

Она позволяет опубликовать, к сожалению, только несколько записей, относящихся к 1926 году.

9

Тогдашний чемпион мира по боксу.

10

Перевод Б. Слуцкого.

11

Перевод Б. Слуцкого.

12

Перевод С. Апта.

13

Перевод С. Апта.

14

Перевод С. Апта.

15

Перевод С. Апта.

16

Перевод С. Апта.

17

Перевод С. Апта.

18

В 1950 году Брехт переименовал пьесу, – так как Чарлз Линдберг сблизился с фашистами, – назвав ее «Перелет через океан».

19

«Счастливый конец».

20

Перевод С. Болотина и Т. Сикорский.

21

Перевод С. Третьякова.

22

Перевод С. Третьякова.

23

Перевод С. Болотина и Т. Сикорской.

24

Перевод С. Болотина и Т. Сикорской.

25

Перевод С. Болотина и Т. Сикорской.

26

Перевод С. Третьякова.

Именно так говорил А. В. Луначарский, когда был у Брехта в январе 1933 года. Его шутливый тост оказался пророческим.

28

Перевод Арк. Штейнберга.

29

Перевод А. Голембы.

30

Перевод Е. Эткинда.

31

Перевод Е. Эткинда.

32

Перевод Е. Герфа.

33

Копенгаген *(датск)*.

Перевод Конст. Богатырева.

35

Перевод Конст. Богатырева.

36

Перевод Е. Герфа.

37

Перевод Е. Эткинда.

38

Обычная гангстерская пьеса *(америк.)*.

39

Перевод Конст. Богатырева.

40

Перевод Е. Эткинда.

41

Перевод Е. Эткинда.

42

Историк и теоретик литературы Ганс Иоахим Бунте пишет о Маргарете Штеффин: «Она была незаменимой помощницей, как строгий критик. Ее вклады в „Трехгрошовый роман“ и „Дела Юлия Цезаря“ неотделимы от написанного Брехтом. Она была его единственной сотрудницей, когда писались эти романы и многие пьесы („Горации и Курации“, „Страх и отчаяние“, „Винтовки Тересы Каррар“, „Допрос Лукулла“, „Жизнь Галилея“, „Карьера Артуро Уи“). Была участником его рабочего коллектива, когда писались: „Круглоголовые и остроголовые“, „Господин Пунтила и его слуга Матти“, „Добрый человек из Сезуана“. Вместе с Маргаретой Штеффин в 1933—1939 годах Брехт перевел три тома „Воспоминаний“ Мартина Андерсена Нексе. Она же сделала для Брехта перевод пьесы Нурдаля Грига „Поражение“. Она проделала наибольшую часть работы при издании сборника „Песни, стихи, хоралы“ и „Собрания сочинений“, задуманного с 1934 года и изданного в 1938 году в Праге».

43

Перевод А. Штейнберга.

Из дневниковых записей Брехта об этой работе возникла впоследствии его книга «Построение роли».

45

«Зауэркраут» – кислая капуста, в представлении сытого американца исконно немецкая убогая пища.

Перевод Конст. Богатырева.

Перевод Конст. Богатырева.

48

Строки из стихотворения «Управление литературой», опубликованного в газете «Берлинер цейтунг» в июле и в журнале писателей ГДР – «Нойе дойче литератур» в августе 1953 года.

49

Перевод Конст. Богатырева.

То есть о немецких солдатах. Так их называют на солдатском жаргоне.

51

Перевод Конст. Богатырева.

Перевод Конст. Богатырева.

Перевод Конст. Богатырева.

Перевод Конст. Богатырева.

Перевод Конст. Богатырева.

56

Перевод Е. Эткинда.